

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE DIALOGUE INTERCULTUREL PAR LA DANSE CONTEMPORAINE SUR LA SCÈNE
MONTRÉALAISE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR

YVETTE MISTRALE MBOGO MEDZOGO

MAI 2022

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

J'aimerais d'abord exprimer ma profonde reconnaissance à toutes celles et tous ceux qui m'ont soutenu de près ou de loin, de quelque manière que ce soit, dans l'élaboration de cette recherche. Sans vos conseils et vos encouragements indéfectibles, le chemin qui au départ apparaissait comme un parcours du combattant ne serait pas devenu des plus enrichissants. Pour ces temps consentis, je vous dis merci.

Mes sincères remerciements à mon directeur Oumar Kane pour son soutien indéfectible, sa patience et ses encouragements incomparables. Aux membres de mon jury, Destiny Tchehouali et Jessica Payeras, pour avoir accepté d'évaluer ce projet de recherche, à chacune de leurs interventions et de leurs suggestions. Je m'en voudrais de ne pas exprimer mes sincères remerciements à Joséphine Chantal, surnommée affectueusement Chan, Katya et Zagor qui ont fait montre d'une disponibilité indescriptible. Un merci particulier à tous mes enseignants et collègues qui ont su me guider tout au long de mon parcours.

Je tiens à remercier ma famille très proche, Michel mon regretté époux, mes frères et sœur, Serge, Joel, Tito, Thierry, Thérèse, mes enfants Junior, Ornella, Cindy et Youyou, aux proches qui ont apporté le soutien dans ce travail, et à tous les directeurs artistiques de compagnies de danse sans qui ce projet n'aurait pas été réalisé.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES	vi
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 PROBLÉMATIQUE.....	4
1.1 Facteurs d'émergence du dialogue interculturel.....	4
1.1.1 Le dialogue interculturel en Europe	4
1.1.2 Le dialogue interculturel au Québec.....	5
1.2 Défis et enjeux de l'interculturalité dans la danse contemporaine	8
1.2.1 L'enfermement de la différence.....	9
1.2.2 Obstacles liés au référent culturel.....	11
1.2.3 Difficultés d'appréciation de l'acte de création.....	13
1.3 Orientations de recherche	16
1.3.1 Questions de recherche	16
1.3.2 Objectifs de recherche	17
1.3.3 Pertinence scientifique, sociale et communicationnelle de la recherche	17
CHAPITRE 2 CADRE CONCEPTUEL.....	19
2.1 Culture, diasporas et communication interculturelle.....	19
2.1.1 Concept de culture.....	19
2.1.2 Diasporas et « cultures voyageuses »	20
2.1.3 Communication interculturelle	22
2.2 Le processus d'ouverture à l'altérité culturelle	23
2.2.1 Le concept d'altérité	23
2.2.2 Le choc culturel	24
2.2.3 Le concept de reconnaissance.....	26
2.3 L'interculturel dans les interactions professionnelles	28
2.3.1 De la coprésence au dialogue interculturel.....	28
2.3.2 La culture organisationnelle comme levier d'inclusion.....	29
CHAPITRE 3 CADRE MÉTHODOLOGIQUE	30
3.1 Posture épistémologique constructiviste et interactionniste symbolique	30
3.2 Démarche qualitative.....	31
3.3 Collecte des données	31
3.3.1 Observation directe.....	32
3.3.2 Analyse des données.....	33
3.3.3 Les limites de l'observation directe.....	35
CHAPITRE 4 ANALYSE ET INTERPRÉTATION.....	36
4.1 La dimension technique de notre corpus	36
4.1.1 Présentation des techniques dans les trois compagnies	37
4.1.1.1 La technique de la compagnie Sinha Danse.....	37
4.1.1.2 La technique de Zab Maboungou/Compagnie Danse Nyata Nyata	40
4.1.1.3 La technique de la compagnie La Otra Orilla	41

4.1.2	Analyse comparée de la technique des trois compagnies de danse contemporaine	42
4.1.2.1	Les points de convergence entre les trois compagnies de danse	42
4.1.2.2	Les différences entre les trois compagnies de danse	44
4.1.2.3	Synthèse de la dimension technique des trois compagnies de danse contemporaine	44
4.2	La dimension esthétique de notre corpus	45
4.2.1	Présentation de l'esthétique utilisée par les compagnies de danse	46
4.2.1.1	L'esthétique de la compagnie Sinha Danse.....	46
4.2.1.2	L'esthétique de Zab Maboungou/Compagnie Nyata Nyata	47
4.2.1.3	L'esthétique de la compagnie La Otra Orilla	48
4.2.2	Analyse esthétique des trois compagnies de danse.....	50
4.2.2.1	Les points de convergence entre les trois compagnies de danse :	50
4.2.2.2	Les points de divergence entre les trois compagnies de danse	51
4.2.2.3	Synthèse de la dimension esthétique des trois compagnies de danse contemporaine	51
4.3	La distribution artistique des trois compagnies de danse	51
4.3.1	Présentation de la distribution artistique des compagnies de danse	52
4.3.1.1	La distribution artistique de la compagnie Sinha Danse	52
4.3.1.2	La distribution artistique de Zab Maboungou/Compagnie Danse Nyata Nyata	53
4.3.1.3	La distribution artistique de la compagnie La Otra Orilla	55
4.3.2	Analyse de la distribution artistique des trois compagnies de danse.....	55
4.3.2.1	Les points de convergence entre les trois compagnies de danse :	55
4.3.2.2	Les points de divergence entre les trois compagnies de danse :	56
4.3.2.3	Synthèse de la dimension distribution artistique des trois compagnies de danse contemporaine	57
	CONCLUSION GÉNÉRALE	58
	ANNEXE A Grille d'analyse des trois dimensions essentielles de notre recherche	62
	ANNEXE B Liens des vidéos des performances de chaque compagnie de danse contemporaine	67
	ANNEXE C La technique du LOKETO	68
	ANNEXE D ILLUSTRATIONS DE LA COMPAGNIE SINHA DANSE.....	70
	ANNEXE E ILLUSTRATIONS DE ZAB MABOUNGOU/COMPAGNIE DANSE NYATA NYATA.....	72
	ANNEXE F ILLUSTRATIONS DE LA COMPAGNIE LA OTRA ORILLA	74
	BIBLIOGRAPHIE	76
	RÉFÉRENCES ÉLECTRONIQUES	82

LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES

CBT : Commission Bouchard-Taylor

CJF : Centre juif canadien

DAM : Diversité artistique Montréal

MIDI : Ministère de l'Immigration de la Diversité et de l'Inclusion du Québec

OQLF : Office québécois de la langue française

RQD : Regroupement québécois de la danse

UNESCO : Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture

UQAM : Université du Québec à Montréal

RÉSUMÉ

Ce travail porte sur le dialogue interculturel. Notre étude vise essentiellement à questionner son implémentation par la danse contemporaine sur la scène montréalaise. Dans un contexte montréalais, mondialement reconnu comme l'exemple de l'interculturalité, il s'est agi d'analyser sur la scène de la danse la question interculturelle. À ce titre, nous avons analysé douze performances produites par trois compagnies de danse de Montréal. L'objectif visé était de mettre en avant la manière dont l'interculturalité se déploie à travers trois dimensions : la technique, l'esthétique et la distribution artistique. Cela a permis de voir en quoi la danse contemporaine telle que pratiquée à Montréal est un incitatif au dialogue, aux échanges et aux croisements de cultures.

Ce mémoire mobilise les approches interculturelles pour expliquer la prise en compte de l'altérité dans l'art chorégraphique au regard des vocabulaires d'hybridation qui s'y développent. Dans le contexte de la pandémie de la Covid-19, une méthodologie axée sur l'observation et l'analyse qualitative des performances enregistrées a servi de terrain de réflexion.

Mots clés : dialogue interculturel, danse contemporaine, arts, culture, Montréal, communication interculturelle.

INTRODUCTION

La mondialisation est souvent abordée sous un angle économique et financier. Elle prend en compte les aspects politique et social. La dimension culturelle est moins abordée, pourtant, elle est l'espace où se côtoient un foisonnement de savoirs, de savoir-faire et de valeurs. Dans un monde où les technologies médiatiques imposent l'homogénéisation de la culture à travers des codes et des modèles de vie, la pluralité apparaît comme une alternative face au choc des civilisations. À cet égard, Tardif et Farchy (2008) abordent la mondialisation culturelle sous le prisme du vivre-ensemble avec des composantes culturelles qui sont en constant renouvellement. Dans ce cadre, les activités culturelles deviennent importantes dans les nombreuses approches d'action politique énoncées dans le Livre blanc sur le dialogue interculturel. Elles permettent d'assurer la sauvegarde de la cohésion sociale en termes de majorités-minorités, qui cohabitent dans le même espace (Conseil de l'Europe, 2008).

Les pratiques artistiques évoluent par le biais de la rencontre et des migrations. En effet, l'exportation des savoir-faire issus d'autres aires géographiques favorise une diversité d'imbrications. Elle contribue au renouvellement des pratiques artistiques futures qui sont marquées par une dimension « translocale et transnationale ». Maboungou (2005) voit en cela la création d'« une culture spectacle particulière où les codes et les liens issus des traditions sont plutôt déplacés » (p.22). Le cas des œuvres artistiques contemporaines nous le démontre. Elles sont un espace où les pratiques invitent aux interactions, aux rapprochements et aux échanges avec l'autre. Dans cette vision du monde, la danse contemporaine apparaît comme une discipline artistique où de nombreuses occasions d'interactions se produisent (Souty, 2011). On y observe l'émergence d'un nouveau format hybride qui s'illustre à travers les pratiques et les formes qui mettent en lumière la convergence des différences.

L'histoire de la danse contemporaine est constituée d'une diversité de langages corporels, esthétiques et gestuels qui se nourrissent au cours des rencontres (Frimat, 2010). Même si selon le Conseil de l'Europe (2008), les arts sont aussi un terrain de contradiction et de confrontation symbolique, la scène de la danse contemporaine favorise un échange d'expériences et de techniques acquises ailleurs. Dans les années 1970, à Montréal, le groupe *Choréchanges* a

développé des rencontres qui ont contribué au rapprochement entre les professionnels du milieu de la danse et engendré des œuvres ainsi que des communications pour parler de cette discipline et la promouvoir auprès du public (Tembeck, 1991).

Le milieu de la danse est un environnement auquel nous nous intéressons depuis un certain temps. Notre réflexion a commencé lorsque le Regroupement québécois de la danse (RQD) a organisé deux « cercles de confiance », où les participants ont échangé sur des questions liées à l'inclusion des autres formes et pratiques de la danse, pour mieux refléter la population de Montréal. Ces rencontres nous ont amenée à observer la scène chorégraphique avec attention, et nous ont poussée à vérifier si les créations de cette pratique obéissent ou pas au code langagier du public montréalais dans un contexte de pluralisme ethnique.

Malgré une littérature assez abondante sur le sujet de l'interculturalité, peu de recherches abordent de manière spécifique le dialogue interculturel dans les arts, notamment en danse contemporaine. Pourtant, l'art chorégraphique crée un espace favorable au dialogue et à la rencontre pour revisiter le passé et recréer l'avenir (Mabougou, 2018). D'après le Rapport final Diversité des pratiques professionnelles de la danse à Montréal (2014), plus de 70 styles de danse ont été répertoriés et regroupés en 9 catégories ou genres pour un total de plus de 1000 praticiens, 250 écoles et lieux de pratique et 100 compagnies de danse à Montréal uniquement.

Parmi toutes ces compagnies, trois essentiellement ont retenu notre attention par leur diversité au niveau technique, esthétique et humain. La compagnie Sinha Danse travaille avec des instruments de musique de l'Inde, de l'Australie et du Québec. Ses musiciens sont italiens, arméniens, québécois, autochtones. À côté, nous avons la compagnie Zab Mabougou/Compagnie Danse Nyata Nyata, qui travaille avec le piano, la contrebasse, les tambours congolais, haïtien, cubain en guise d'instruments de musique. Elle emploie aussi des interprètes canadiens, jamaïcains, chinois et d'autres origines. La compagnie La Otra Orilla quant à elle, crée des œuvres dont l'écriture chorégraphique s'inspire des racines du Flamenco. Sa réinterprétation et sa transformation s'effectuent par le truchement d'une multitude d'influences artistiques et culturelles qui caractérisent ses créateurs. Ces structures sont des cadres propices pour une étude du dialogue interculturel. L'art de la danse est une forme de langage. Elle enclenche des échanges qui se font et s'établissent à partir des interactions entre le chorégraphe, le danseur ou l'interprète

et le public. Ainsi, nous ne sommes pas loin d'une forme de communication qui favorise le vivre-ensemble (Cohen, 1994; North, 2010).

CHAPITRE 1

PROBLÉMATIQUE

La mondialisation a chamboulé les composantes humaines au sein de nombreuses sociétés. Dans un monde où les flux migratoires connaissent une croissance exponentielle, l'obligation de créer des échanges, ou des interactions mettant en relation des individus porteurs de cultures diverses, devient dès lors une priorité (North, 2010). À ce titre, vivre ensemble dans le respect de nos différences au sein d'un même espace constitue un véritable défi au quotidien. Dans un tel contexte, la mise en place des mécanismes contribuant à la fois à la participation, à l'intégration de toutes les composantes de la société permet d'engager un dialogue sincère dans un cadre démocratique et garantit la cohésion sociale (UNESCO, s.d.).

1.1 Facteurs d'émergence du dialogue interculturel

1.1.1 Le dialogue interculturel en Europe

Depuis les années 1990, à la suite d'événements qui ont marqué le continent, le dialogue interculturel est devenu l'objet d'une grande attention et d'un attrait important en Europe, de même qu'au-delà de ses frontières (Endres, 2010). La chute du mur de Berlin a conduit à la dislocation de l'ex-Union des républiques socialistes soviétiques (URSS), à l'élargissement de l'Europe vers l'Est après la rupture du pacte de Varsovie, à la reconfiguration de certaines frontières, et à l'augmentation des migrations intra-européennes et d'ailleurs vers l'Europe. Selon Bunjes (2013), cette chute a entraîné d'importantes divergences culturelles, religieuses et linguistiques entre les communautés au sein de l'Europe. Endres (2010) mentionne d'ailleurs l'impact de tels antagonismes dans la guerre qui a secoué la région des Balkans, et note la tentative de trouver des moyens visant à pallier à ce type d'affrontement.

De 1993 à 2007, le Conseil de l'Europe (2008) a évoqué le maintien de la paix, l'intégration européenne, les mécanismes adaptés à l'intégration et la cohésion sociale pour mettre en place des solutions permettant de répondre aux problèmes liés à de telles dynamiques sociétales. C'est dans ce cadre qu'est né le Livre blanc sur le dialogue interculturel.

Le Livre blanc est le document fondateur de la conceptualisation du dialogue interculturel. Cet ouvrage fournit un canevas de promotion d'une diversité axée sur la cohésion sociale. Il est aussi un guide pour les décideurs politiques ainsi que pour les gestionnaires de la société. C'est en ce sens qu'il promeut la paix, l'intégration européenne et la cohésion sociale (Conseil de l'Europe, 2008). Cet outil est né de la volonté de bâtir une société ouverte, qui garantit l'égalité de ses citoyens et le respect des différences face aux difficultés de gérer une pluralité culturelle en constante progression (Conseil de l'Europe, 2008). Au fil du temps, le Livre blanc sur le dialogue culturel est devenu la référence mondiale qui établit les normes du concept de dialogue interculturel (Wilson, 2013).

Le dialogue interculturel est identifié comme le « moyen de promouvoir la prise de conscience, la compréhension, la réconciliation et la tolérance tout en prévenant les conflits et d'assurer l'intégration et la cohésion de la société » (Conseil de l'Europe, 2005). Des institutions européennes (Union Européenne, Conseil de l'Europe) et internationales (Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture, UNESCO) voient le dialogue interculturel comme un instrument qui peut aider les décideurs politiques en matière de gestion de la diversité culturelle. Cependant, le contenu du Livre blanc semble très idéalisé. Certaines institutions lui assignent même le rôle d'outil de promotion de réconciliation et de tolérance. Il empêcherait les conflits et assurerait la cohésion sociale. En outre, la conception même du dialogue interculturel ne fait pas l'unanimité. Labadie et al., (2009) évoquent aussi le manque d'uniformité dans sa mise en œuvre. En effet, selon ces auteurs, elle varie d'un pays à un autre. Dans certains pays, elle se rapporte aux minorités nationales, régionales et ethniques. Dans d'autres, elle s'apparente plutôt à la langue et à la religion. Ces aspects semblent proches du modèle de vision que le Québec donne à ce sujet.

1.1.2 Le dialogue interculturel au Québec

Montréal est considéré par le Conseil de l'Europe comme la deuxième « cité interculturelle » en Amérique du Nord après la ville de Mexico (Mexique). Au quotidien, des gens d'origines diverses se côtoient, se rencontrent et échangent entre eux (Conseil interculturel de Montréal, 2019). Si aujourd'hui la question interculturelle est abordée de plus en plus au Québec, cela semble découler de sa situation particulière de minorité francophone sur le continent Nord-

américain (Emongo et White, 2014). De plus, depuis les années 1970, le Québec a créé des mécanismes lui permettant de gérer non seulement les questions liées aux différentes composantes de sa société, (notamment les populations immigrantes qu'il accueille sur son territoire), mais aussi de veiller à la protection de sa langue et de sa culture (Emongo et White, 2012).

La Commission de consultation sur les pratiques d'accommodement reliées aux différences culturelles dite Commission Bouchard-Taylor (CBT) s'est tenue à Montréal en 2007. Elle a permis à la population québécoise de prendre connaissance des politiques visant à déterminer les rapports interculturels (Frozzini, 2014). Par ailleurs, les recommandations sur les pratiques d'accommodement dans une société pluraliste ont révélé l'existence d'un malaise dans le modèle d'intégration des immigrants au Québec (Rocher, 2014). En parcourant celles qui s'avèrent prioritaires, nous remarquons qu'en réalité, cette commission fixait les conditions d'adaptation destinées exclusivement aux nouveaux immigrants. Elle ne travaillait pas non plus de manière à créer un cadre de rapprochement entre toutes les composantes de la société. D'ailleurs, Frozzini (2014) dénonce la partialité qui a entaché le processus de cette consultation publique. Il évoque de nombreux biais quant à la présentation de l'interculturalisme, utilisé ici pour mettre de l'emphase sur la question identitaire des québécois francophones. Cet énoncé politique est mobilisé comme un bouclier identitaire qui incite la majorité francophone au Québec à se replier et à se protéger éventuellement. Et comme le pense Corbo (1997), l'interculturalité ne saurait exister dans de telles conditions.

En outre, il y a eu un Symposium intitulé *L'interculturalisme Dialogue Québec-Europe* qui s'est tenu à Montréal en mai 2011. Cet espace de comparaison Québec-Europe visait à faire ressortir la spécificité de l'interculturalisme comme modèle d'intégration et manière de vivre la pluralité culturelle dans les sociétés démocratiques. À la fin des travaux, les intervenants et les participants désiraient la clarification et la précision de cette vision au plan politique, ainsi qu'une évaluation pertinente des programmes et des besoins. Dans le même sillage, ils souhaitaient également que l'interculturalisme soit officialisé par une loi ou un texte gouvernemental et soit vulgarisé au sein des institutions communautaires et gouvernementales.

Nous sommes loin de la Commission de consultation sur les pratiques des accommodements reliées aux différences culturelles, qui fixait les conditions d'adaptation aux nouveaux immigrants sans développer un cadre de rapprochement. Avec le Symposium *L'interculturalisme Dialogue Québec-Europe*, nous remarquons une volonté de trouver un modèle d'intégration qui permettrait aux différentes composantes de la société de se rapprocher. Nous constatons une avancée remarquable vers le dialogue interculturel. Cependant, cette ouverture demeure toujours un idéal au plan politique, alors que nous parlons de la possibilité effective de cette intégration au plan artistique à travers la danse contemporaine. Hormis ces aspects, certains religieux ont aussi créé des espaces de rencontre et d'échange pour contribuer à l'harmonie entre les communautés d'obédiences différentes.

L'évocation des figures marquantes a ainsi favorisé la reconnaissance du mouvement œcuménique. Il faut noter, comme le suggère également Lévy (2014), le rôle prépondérant joué par le père Irénée Beaubien dans le dialogue entre les chrétiens de différentes confessions et les communautés religieuses non-chrétiennes. Il ne faut non plus négliger l'apport de l'Institut interculturel de Montréal (IIM). Dénommée Centre Monchanin à son incorporation en 1979, puis Institut interculturel en 1990. Cette institution a développé des cercles de recherche sur la pensée et la pratique de l'interculturel.

Entre autres initiatives, on peut citer le Centre juif canadien (CJF) qui a mis en place entre 1947 et 1975 des projets interculturels à Montréal (activités pédagogiques en rapprochement interculturel). Ces projets sont toujours en vigueur. Anctil (2014) mentionne des campagnes de sensibilisation à divers paliers du gouvernement et auprès des centres communautaires canadiens et québécois. Selon cet auteur, ces activités visent à mettre en place des moyens de lutte contre les préjugés des citoyens vis à vis d'autres religions (bouddhisme, christianisme, judaïsme, hindouisme, etc.). En outre, elles contribuent également à développer une réflexion sur le dialogue religieux puis sur le dialogue interculturel.

En somme et toute proportion gardée, le dialogue interculturel en tant qu'espace de rencontre, d'échange et d'harmonie, reste encore en chantier au Québec malgré sa relative ancienneté. Les initiatives politiques n'ont pas implémenté la cohésion sociale tant escomptée. White (2014) mentionne que l'interculturalisme est un instrument politique et non un véritable modèle de

rapprochement et d'intégration des composantes de la société québécoise. Si l'on revient aux institutions gouvernementales, elles considèrent le dialogue interculturel tout simplement comme une ouverture à l'autre. D'ailleurs, c'est la perspective que le Ministère de l'Immigration, de la Diversité et de l'Inclusion (2014) privilégie.

1.2 Défis et enjeux de l'interculturalité dans la danse contemporaine

Le milieu de la culture est considéré comme étant un espace d'interactions qui invite à l'interculturalité (Sasson, 2008). D'après le Conseil de l'Europe (2008), les activités culturelles sont des actions importantes qui servent de découverte des formes d'expression artistique venant d'ailleurs. De façon concrète, elles invitent à la rencontre, à la compréhension mutuelle, au respect et, créent un climat de tolérance où l'altérité est prise en compte. Dans ce contexte, les interactions harmonieuses entre des personnes ou des collectivités de cultures différentes constituent le socle d'un vivre-ensemble. Selon Tétu (1997), tout contact entre deux cultures donne forcément lieu à des échanges qui peuvent prendre diverses formes. D'après lui, la danse a le pouvoir de rapprocher les gens de diverses origines. De même, pour Tiérou, le développement de la création chorégraphique à grande échelle serait une solution pour éradiquer les conflits dans le monde (2001). Par-contre, Rautenberg (2008) note une idéalisation de l'interculturalité dans les discours qui la présentent comme un objet d'ouverture et d'interaction. North (2013) quant à lui, identifie plutôt des rapports de domination dans les cultures et les arts. Enders (2010) aussi y voit des sources potentielles de confrontations et de conflits.

Le secteur de la culture et particulièrement celui de la danse contemporaine est marqué par l'altérité (Québec Danse, 2019). En effet, cette approche redéfinit la vision du monde en termes d'intégration et permet aux différentes composantes de la société de se rapprocher. Toutefois, les arts et les créations issus des cultures étrangères semblent rencontrer des obstacles, tels que les problèmes liés à la différence des cultures, des interprétations erronées ou leur catégorisation uniquement à partir de leurs différences. En effet, d'après Bouchard (2012), l'efficacité du dialogue interculturel est limitée par les rapports de pouvoir, les pratiques de discrimination, les mesures d'exclusion et les inégalités sociales qui existent dans le contexte de rapprochements et d'interactions.

1.2.1 L'enfermement de la différence

Selon Castillo Durante (1997), la culture est le lieu par excellence dans lequel s'engage l'altérité. Pour North (2013), la mise en relation des cultures différentes est devenue impérative pour créer un dialogue de cultures, en vue de pallier au repli sur soi pouvant parfois conduire à l'affrontement. Les créateurs des œuvres de l'esprit qui s'installent dans un pays d'accueil doivent se rapprocher de sa culture afin de s'adapter à leur nouvel environnement (Thiéblemont-Dollet, 2008). Mais cette adaptation n'est pas aisée pense Castillo Durante. Elle ramène toujours le créateur à sa culture d'origine et lui sert de point d'attache avec son pays. Par conséquent, ce lien avec la culture d'origine nourrit le créateur. Il lui permet aussi de s'ouvrir à la culture du pays où il s'établit pour y contribuer à partir de sa différence.

D'après Souty (2011), « l'art contemporain se caractérise par le mélange des cultures et par celui des temporalités, avec des tentatives d'exploration du passé et de recyclage de l'histoire de l'art [...] dont les marques leur enlèvent tout lien avec la source qui a inspiré leur création » (p.169). Barbara Kaneratonni Diabo, danseuse et chorégraphe contemporaine, originaire de la Nation Mohawk de Kahnawake faisait part de l'importance de travailler avec d'autres formes d'expression culturelle, après une performance réalisée avec les percussionnistes vaudou haïtiens Bonga et Karl-Henry Brézault. C'était lors de la cérémonie d'ouverture du Symposium international « Pas juste de la danse », tenu à Montréal du 12 au 15 décembre 2018. Dans la préface intitulée *Le corps pense*, Pointbriand (2001) aborde quant à elle, la question du corps, des théories et des pratiques qui s'y rattachent. Louppe (2000) mentionne aussi comment le corps du danseur ou du chorégraphe s'adapte toujours aux projets.

Cependant, dans la promotion de l'ouverture aux différentes pratiques artistiques et culturelles telle que définie à l'échelle internationale, l'altérité est souvent évoquée comme l'un des obstacles au dialogue interculturel (Enders, 2010). D'après Valentin et Euzen-Dague (2008), les actions « auto ou ethno-centrées » et un imaginaire construit sur le passé stigmatisent la différence au lieu de la conforter, de plus, chacun l'utilise à son avantage. Sur la même lancée, Thésée et al., (2010) notent que l'interculturel rime avec les immigrants dont les cultures d'origine posent des difficultés aux personnes ainsi qu'aux institutions des sociétés d'accueil majoritaires. Autrement dit, le terme interculturel évoque à la fois la nature et la dynamique des

rappports entre les individus des groupes porteurs des cultures différentes, qui, dans le processus d'adaptation et d'intégration, est souvent unidirectionnel en faveur du pays d'accueil (Thésée et al. 2010).

D'après Touraine (1997), l'intégration des individus ou groupes culturels différents vise plutôt une « classification arbitraire des identités servant à des fins politiques ou instruments de pouvoir, voilées par l'application de principe de laïcité, qui en fait est le niveau le plus faible de reconnaissance de la diversité culturelle » (p.291). Dans le même ordre d'idée, Demorgon (2015) décrit le fait de réduire les civilisations et les cultures différentes à de simples accessoires de pacotille. Il considère le dialogue entre les cultures « comme une manière dérobée de faire passer leur universalisme [...] qui rencontre de plus en plus de résistance par le monde » (p.322). Outre cet aspect, Diversité artistique Montréal (DAM) parle d'un « ethnocentrisme exacerbé » par un processus de différenciation dans lequel on enferme non seulement les minorités, mais aussi par le fait de leur rappeler chaque fois leur identité non québécoise (2018). Ce point de vue sur le sujet de l'altérité s'accorde avec la pensée de Bouchard (2012) selon laquelle :

Un immigrant ou un membre d'une minorité ne pourra jamais faire siennes la conscience historique québécoise et les références identitaires qui y sont associées de la même façon que peuvent le faire les membres de la culture fondatrice, qui les ont profondément intériorisées très tôt dans leur vie et les ont intégrées à une identité forte. Mais il pourra adhérer aux valeurs qui sont issues de cette histoire, se les approprier à sa façon et en comprendre, en partager les enjeux (p.71-72).

D'ailleurs, Allmen (1994) note que la mise en place de l'interculturalité rencontre des obstacles, notamment dans les rapports entre les groupes culturels locaux et étrangers. En effet, selon la chercheuse, les difficiles relations avec les groupes culturels étrangers constituent un frein pour développer des échanges équitables. Cette réclusion semble exister dans la danse contemporaine. D'après Mons Spinner (2011), la danse contemporaine développée par des chorégraphes africains rencontre des débats sémantiques en lien avec sa dénomination « danse contemporaine africaine » ou « danse afro-contemporaine » qui perdurent du fait de vouloir la confiner à une aire géographique. Thérésine et al., (2013) vont plus loin en mentionnant qu'elle est « souvent associée à du pur folklore sous prétexte que c'est la tradition » (p.315). Pour Mons Spinner, depuis son rayonnement au plan international, la danse contemporaine porte désormais l'enseigne

d'une « occidentalité naturelle » dont la légitimité découle du passé expansionniste européen (2011, p.107).

Selon Touraine (1997) et Allmen (1994), il y a un lien entre la reconnaissance de la différence, l'interaction entre divers registres culturels et l'inclusion dans la société d'accueil. Ceux qui s'ouvrent à d'autres cultures nourrissent leur travail aux plans pratique et esthétique et développent leur organisation. À l'opposé, l'enfermement de la différence et d'autres formes de mépris des cultures des minorités peuvent créer de la méfiance, des rapports de domination ainsi que des situations conflictuelles (Jovelin, 2010).

1.2.2 Obstacles liés au référent culturel

Selon Verbunt (2001), la cohabitation et l'intégration des populations issues d'origines diverses dans une même société évoquent toujours le rapport à la culture qui est une question cruciale. Rautenberg (2008) perçoit la culture comme « un ensemble de pratiques ou de signifiants qui vont circuler dans des sphères plus ou moins étendues et/ou fermées » (p.2). Touraine (1997) abonde dans le même sens en parlant de son bien-fondé, notamment, dans une rencontre entre des cultures différentes qui crée réciproquement les mêmes émotions, des points de similitude au point de se reconnaître à travers l'autre. Dans un contexte d'interculturalité, les pratiques culturelles et artistiques semblent être un des domaines qui ont emprunté aux traditions d'ailleurs pour s'inscrire dans la contemporanéité. En effet, d'après Rautenberg (2008), ce concept est bien présent dans les arts contemporains et illustré par un type de métissage esthétique, une hybridation entre des formes d'expression collective.

Selon Valaskakis Tembeck (2001), l'ethnicité, l'art et l'identité sont des structures en constante redéfinition. Cette idée est confortée par Banes (2001) qui mentionne des références et des influences culturelles africaines et asiatiques dans la danse classique et moderne. Souty (2011) aborde également cet aspect qui se répercute dans les pratiques artistiques des créateurs vivant et travaillant dans des pays dont ils ne sont pas originaires. Il ajoute que ces procédés font émerger « une nouvelle identité kaléidoscopique, complexe, hybride et globale constituée de différents aspects des cultures d'origine et celles des pays d'accueil » (p.170).

Contrairement au Québec, le Conseil des arts du Canada (2017) reconnaît l'existence de discriminations par rapport aux cultures des groupes minoritaires. Il manifeste la volonté de préserver et de valoriser le caractère distinctif des formes d'expression culturelle issues des diverses communautés (2017). Dans le même sens, selon Castillo Durante (1997), il est impossible de parler de l'autre sans le restreindre dans une forme d'instrumentalisation, qui, par conséquent, opprime sa différence. Lahire (2004), cité par Rautenberg mentionne une forte « opposition entre culture « savante » et culture « populaire », terroir et exotisme, loisir et délectation, sans se préoccuper de la pluralité des registres que nous avons tous en chacun de nous et que nous défendons au gré des circonstances » (Rautenberg, 2008, p.9). Dans le même ordre d'idées, Thibault (2013) fait part d'une suspicion dans la dynamique de différenciation culturelle qui renvoie à un processus continu visant à créer un fossé entre les cultures, de sorte que : « l'une se démarque toujours comme universelle, civilisée et les autres demeurent particulières et non civilisées, et essaye de combler ce fossé par le truchement des techniques « pour normaliser la société anormale » » (p.92).

DAM (2018) note un rapport de pouvoir ethnocentriste qui amène à imposer et à positionner les cultures de la majorité comme un modèle d'excellence et de référence. Lüsebrink (1997) relaye cette idée en mentionnant qu'il est illusoire de croire que les cultures se développent au contact des autres et par des échanges. D'après cet auteur, c'est par une volonté de domination politique qu'on promeut le dialogue interculturel. Or les cultures sont chacune attachées à des modes de vie et à des systèmes de valeurs. Décoret-Ahiha (2005) conforte aussi cette pensée en affirmant que « l'autre n'est pas appréhendé dans la complexité des dynamiques sociales et culturelles dont il est lui-même le moteur mais dans une sorte de permanence, l'enfermant dans un registre prédéterminé » (p.161).

Rafoni (2008) mentionne, à partir de quatre expositions d'art contemporain japonais au Musée du Quai Branly en France, la tension entre exotisme et interculturel qui perdure dans la perception des arts et cultures étrangères. Dans ce sillage, cette posture culturaliste, qui réduit l'art à une production culturelle spécifique à un peuple, en gommant sa dimension universelle, demeure un véritable obstacle dans la compréhension des arts et des cultures des minorités. Ce point de vue est partagé par Décoret-Ahiha (2005) qui relève que, dans la danse contemporaine, la sensation

de l'exotique, l'attrait de l'étrangéité empêchent d'articuler un jugement esthétique, où l'on prend « possession des codes culturels propres ».

1.2.3 Difficultés d'appréciation de l'acte de création

L'acte de création artistique est perçu comme un espace privilégié du dialogue interculturel. Aussi, Corbo (1997) met en exergue la difficulté de son appréciation car: « aux créateurs, s'ajoutent les interprètes (théâtre, musique, danse) réceptifs et sensibles aux influences ou aux traditions culturelles les plus diverses et qui en assurent la pénétration dans la vie culturelle d'une société » (p.78). Cette idée est relayée par Souty (2011) qui rappelle l'importance actuelle de certaines aires géographiques lointaines. Il soutient que, l'Afrique, l'Amérique Latine et l'Asie sont devenues des sources d'inspiration exotiques et les artistes originaires de ces lieux jouent à part égale avec ceux de l'Occident. Les courants esthétiques, savoirs et savoir-faire, et traditions culturelles de ces contrées nourrissent abondamment la création contemporaine en dépit du monopole du marché de l'art détenu par l'Occident (Ibid.).

Cette difficulté d'appréciation est également perçue par Pavis (1990). Dans sa démarche, il soutient que le monde n'a jamais accordé autant d'attention et de considérations aux diverses cultures. Cette importation et cette réutilisation de pratiques issues d'autres cultures s'observent dans la recherche de la base d'un travail contemporain, où l'apport de « l'autre » est la racine de l'existence de la création chorégraphique (Roland 2011). D'après Fratagnoli (2014), même si certaines créations ou compagnies gardent l'authenticité de la danse et de la musique en termes de formes et de styles, il y a toujours des éléments tels que le costume et la scénographie qui peuvent témoigner du dialogue interculturel. Valaskakis Tembeck (2001) relève que les tendances culturelles et éclectiques des sources d'inspiration ont une forte influence sur la danse à Montréal. D'après cette auteure, le mélange des styles et des cultures dans les arts de la scène illustre la difficulté d'appréciation de l'acte de création.

Pourtant, selon Thiéblemont-Dollet (2008), la transmission d'une culture ou d'une tradition minoritaire est souvent mal interprétée « à tort ou un peu trop rapidement comme une opération de reproduction à l'identique » (p.79). Parlant de l'expérience québécoise, Corbo (1997) mentionne que le phénomène des rencontres des cultures qui la caractérise depuis ses origines

devait plutôt favoriser son ouverture à la différence. Il relève par-contre des rapports de force qui poussent les créateurs minoritaires à exalter et à revaloriser leurs propres cultures dans le cadre de leur action culturelle. Dans le même ordre d'idée, Lüsebrink (1997), note que les rencontres en lien avec l'acte de création se caractérisent par des rapports de force, d'hégémonie et de domination.

Dans un tel contexte, les porteurs des cultures minoritaires peuvent ressentir une menace de folklorisation (Corbo, 1997). Cette idée est partagée par Corin (2010), pour qui la rencontre avec « l'étranger exotique » brouille les frontières dans l'acte de création et amène le membre de la culture majoritaire à pousser l'autre à douter de la légitimité et de la valeur universelle de ses codes. De plus, même en mettant de l'emphase sur l'exotisme de l'autre, ce dernier peut dissoudre les cultures de ceux qui prétendent avoir des codes universels (Corin, 2010).

Dans le monde artistique, d'autres problèmes créent aussi la difficulté d'appréciation de l'acte de création. On peut noter entre autres une absence d'inclusion des formes d'arts, de cultures et des créateurs issus des communautés minoritaires. Un malaise est perceptible dans le milieu culturel qui, d'après l'organisme DAM (2018), aurait pu être le vecteur du sentiment d'appartenance à la société d'accueil et de cohésion sociale. D'ailleurs, Lüsebrink (1997) fait part de nombreux déficits relatifs à la compréhension de l'autre dans le cadre du dialogue et du processus de création.

Pour Corbo (1997), l'interculturalité ne saurait exister dans des conditions d'hégémonie culturelle; une culture qui se sent assiégée ou menacée dans son existence et sa pérennité ne peut s'engager dans un dialogue avec d'autres. De ce fait, elle se méfie d'une ouverture à l'altérité qui pourrait être porteuse du début de sa dissolution. D'après lui, une telle société, en dépit du discours de promotion de l'interculturalité, peut être réticente à un processus d'échange avec d'autres formes culturelles. Il illustre cet aspect en évoquant le nationalisme québécois qui ne se montre guère accueillant envers la différence culturelle qu'il considère comme une menace. Or, le fait d'interagir avec des personnes issues d'autres cultures permet d'acquérir de nouvelles expériences, favorables à la construction identitaire.

En effet, la négociation identitaire se construit au cours des interactions avec autrui. Elle offre à l'individu le choix d'accepter ou de rejeter les identités que les autres lui attribuent. En outre, elle peut aussi mobiliser les moyens qui obligent davantage à reconnaître l'identité que l'individu revendique ou alors à la réduire pour autrui ou pour soi (Goffman, 1974). Cette approche amène souvent l'individu à recourir à divers rôles et stratégies lors des interactions avec autrui (Ibid.). Nous le constatons dans les performances où les actants et les acteurs jouent un rôle qui entraîne une mise en scène de leur identité. Les compagnies de danse contemporaine montréalaises deviennent ainsi des espaces où l'identité revendiquée est reconnue par l'autre. Comme le pense Goffman (1975), les interactions avec les autres leur permettent de se donner une image positive d'eux-mêmes, d'échapper à la catégorisation et de développer des sentiments d'appartenance. C'est pourquoi nous pouvons dire que la négociation identitaire conduit le chorégraphe, le danseur ou l'interprète à faire reconnaître son identité par l'autre ou à créer une multitude de stratégies qui visent à établir une harmonie entre son identité culturelle et celle de l'autre.

Aussi, l'analyse narrative des interactions contribue à la compréhension de la dynamique identitaire des artistes lors des contacts avec l'autre à l'occasion de leur visibilité sur la scène montréalaise. La plupart du temps, les performances font passer des messages. D'ailleurs, c'est la raison pour laquelle très souvent, les chorégraphes prennent la parole avant de présenter leurs œuvres. Cet acte militant témoigne d'un engagement qui s'illustre à travers les messages symboliques et pertinents, qui sont articulés dans la construction identitaire, à travers la valorisation de la mise en scène de soi et de sa culture ou des différences sur des enjeux interculturels.

En définitive, nous pouvons dire que le dialogue interculturel n'est pas seulement la reconnaissance des différences. C'est surtout aussi le fait de partir de ses propres valeurs et de ses cadres de référence ou de ses normes pour mieux considérer ceux des autres. Au total, la présence de plusieurs personnes au niveau de la chaîne de création, les préjugés de majorité et de minorité, le diktat de la société d'accueil sont des freins à l'interculturalité réelle et par conséquent à l'appréciation de l'acte de création.

1.3 Orientations de recherche

1.3.1 Questions de recherche

Les considérations précédentes concernant l'implémentation du dialogue interculturel par la danse contemporaine soulignent les difficultés liées à l'enfermement de la différence, les obstacles par rapport au référent culturel et la difficulté d'apprécier un autre langage chorégraphique dans l'acte de création. Décoret-Ahiha (2005) relaye cette même idée en soulignant que les « formes de danses occidentales sont désignées selon un mode temporel ou historique alors que celles du reste du monde sont considérées selon un mode ethnique » (p.150-152). Contrairement aux artistes de la majorité, la culture des artistes et les formes d'expression non européennes semblent avoir une forte influence quant à la qualité esthétique et la valeur qu'on leur attribue.

Malgré la littérature assez abondante et la diversité des pratiques, praticiens et compagnies de la danse à Montréal, très peu d'études abordent la danse sous une approche communicationnelle. Une étude menée par l'équipe de recherche du département de sociologie de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) sur la Diversité des pratiques professionnelles de la danse à Montréal (2014) a relevé des problématiques liées aux conditions matérielles, aux réseaux de diffusion, à la recherche d'innovations. Dans la littérature existante, aucune étude du point de vue communicationnel, n'aborde les questions liées aux techniques, à l'esthétique et aux ressources humaines des compagnies de danse.

Notre projet cherche à pallier ce manque en tentant de répondre à la question centrale suivante :
La danse contemporaine favorise-t-elle pragmatiquement le dialogue interculturel à Montréal ?

Plus précisément, cette question centrale soulève les sous-questions suivantes :

- 1- Dans quelle mesure la technique de la danse contemporaine (posture, gestuelle, déplacement, mouvement...) met-elle en relief le dialogue interculturel?
- 2- Dans quelle mesure l'esthétique de la danse contemporaine met-elle en relief le dialogue interculturel ?
- 3- Dans quelle mesure la diversité est-elle représentée dans le personnel des compagnies de danse contemporaine?

1.3.2 Objectifs de recherche

Notre recherche vise à comprendre le déploiement du dialogue interculturel à travers, dans et par la danse contemporaine. Plus précisément, nous nous intéresserons aux procédés utilisés par les compagnies de danse qui renvoient à l'expression et à la manifestation du dialogue interculturel, à la manière dont ils s'expriment ou se manifestent, en quoi ils participent à l'implémentation du dialogue interculturel dans une société plurielle. La danse en elle-même étant un langage, nous examinerons comment elle parvient à créer entre les individus une cohésion sociale.

1.3.3 Pertinence scientifique, sociale et communicationnelle de la recherche

Au plan de la pertinence scientifique, notre recherche vise à comprendre les procédés qui implémentent le dialogue interculturel dans la danse contemporaine dans une perspective technique, esthétique et du personnel employé par les compagnies de danse. En effet, le rapport final d'une récente recherche sur la danse menée par le département de sociologie de l'UQAM sur la Diversité des pratiques professionnelles de la danse à Montréal (2014) fait part des limites de l'étude et identifie des pistes de recherches qui mériteraient d'être explorées. Nous proposons donc de concentrer nos recherches sur les aspects techniques, esthétiques et de ressources humaines.

Par ailleurs, la pertinence sociale de la recherche réside aussi dans les nombreux défis socioculturels que le milieu de la danse rencontre en termes de dialogue. Au niveau de la pertinence sociale, nos résultats pourront susciter le dialogue et contribuer à mettre en place des meilleurs moyens favorisant le dialogue interculturel par le biais de l'art.

Pour ce qui est de la pertinence communicationnelle, l'art de la danse est un langage qui permet une interaction entre les artistes et le public. La gestuelle, les mouvements et les postures exécutés par le danseur ou l'interprète énoncent des codes qui révèlent non seulement sa personnalité, mais aussi son appartenance géographique. Ce moyen d'expression dont la particularité se trouve dans l'ouverture, est un espace d'accueil, de réception et d'échange. Le fait d'être un art où une pluralité de corps issus de diverses origines communique, contribue à créer des relations entre les individus et à installer les fondements d'une cohésion sociale. On gagnerait

à examiner les manifestations de cette autre forme de communication où différents corps interagissent, échangent et communiquent.

CHAPITRE 2

CADRE CONCEPTUEL

2.1 Culture, diasporas et communication interculturelle

2.1.1 Concept de culture

La culture est un concept polysémique et extrêmement vaste. Nous allons tenter de la cerner à partir de diverses approches pertinentes pour notre objet afin de faire des liens avec notre recherche. Hall (1984) définit la culture d'un peuple comme « sa manière de voir, l'ensemble de ses comportements types et de ses attitudes et les choses matérielles qu'elle possède » (p.38). Tabouret-Keller (1993) la voit plutôt comme un procédé permanent en construction, dès lors qu'il y a des échanges avec d'autres cultures. En effet, selon la théoricienne, c'est à partir des contacts entre les porteurs de cultures différentes que naît la nouveauté. Dans le domaine artistique en général et de la danse en particulier, les pluralités de cultures du chorégraphe et des interprètes vont s'influencer réciproquement pendant le processus de création pour déboucher sur une pièce originale issue de cette rencontre. La vision de cette théoricienne nous intéresse parce qu'elle prend en compte la dynamique de transmission/innovation de pratiques collectives et de rapports humains. Aussi, dans sa conception, la culture aboutit à la création d'une culture nouvelle. La vision de Tabouret-Keller rejoint celle de Dumont (1987, 1968) pour qui la culture est une dynamique en constant renouvellement et recyclage.

À partir de la définition de la culture de Weber, Geertz (1998) retient qu'elle constitue une « toile d'araignée » de réseaux de signification que l'homme a lui-même tissé et dans lesquels il est pris. Sur la même lancée, Carey (1975) définit la culture comme le moyen par lequel les gens construisent des mondes remplis de sens et l'analyse comme un rituel à partir des significations, des pratiques et des symboles. Ce théoricien précise que c'est aussi le procédé par lequel nous établissons notre identité, nos relations ou encore la compréhension de ce que signifie vivre au sein du monde. Pris dans ce sens, la culture est placée au centre de la vie humaine et sa production construit les relations sociales. Dans la danse contemporaine, la culture vise à amener le chorégraphe et l'interprète à comprendre les significations, les pratiques et les symboles qu'ils partagent pour converger vers une vision culturelle commune.

Rivière (1990) citant Tylor (1871) définit la culture comme « tout complexe qui inclut les connaissances, les croyances religieuses, l'art, la morale, le droit, les coutumes et toutes les autres capacités et habitudes que l'homme acquiert en tant que membre de la société» (dans Rivière, 1990, p. 529). Cette idée est confortée par Rocher (1996) qui considère lui aussi la culture comme un ensemble entremêlé de symboles, de significations, de valeurs et de façons d'agir appris et partagés par un groupe d'individus et qui en font une collectivité spécifique. Ces actes influent dans l'échange et facilitent le dialogue dans l'action sociale. Cette conception de la culture permet de voir la danse comme un espace où diverses personnes, à travers les postures ou les mouvements, peuvent dialoguer en reconnaissant réciproquement leurs ressemblances, de même que leurs différences et leurs intérêts communs. Cette définition nous permettra d'analyser la reconnaissance du référent dans la danse contemporaine ou dans l'œuvre d'art, comme une expression artistique où chacun peut apprendre et se reconnaître à travers un geste, une posture, un rythme ou un chant.

La définition de Tabouret-Keller est intéressante dans la mesure où elle tient compte de la dynamique de transmission/innovation de pratiques collectives et de rapports humains. Ce mouvement forgé sur la diversité culturelle crée une nouvelle culture où chacun se reconnaîtra. Tout en appuyant la conception de Tabouret-Keller, Carey fait ressortir le processus de compréhension issu des significations, de pratiques et de symboles culturels partagés. Dans la même lancée, Rocher met l'accent sur l'impact de l'échange dans la reconnaissance qui impulse le dialogue dans l'action sociale. Ces différentes considérations définitives éclaireront notre recherche.

2.1.2 Diasporas et « cultures voyageuses »

L'analyse de la notion de diaspora en communication demeure insuffisante malgré les recherches pertinentes faites à ce sujet dans des disciplines comme l'anthropologie, l'économie, l'histoire, la science politique et la sociologie (Agbobli et al., 2013). En effet, au-delà de certaines nuances observées dans la multitude de définitions dont les unes sont aussi « fermées » ou « ouvertes », voire « catégorielles » ou « archétypales », le mot diaspora désigne un peuple dispersé, qui garde sa spécificité communautaire en dépit de son déracinement (Agbobli et al., 2013).

Certains auteurs considèrent qu'avec la mondialisation, les influences culturelles transnationales contribuent désormais à la recomposition des cultures nationales (Mattelart, 2007). De ce fait, Gilroy (1987) définit la notion de diaspora comme des brassages transnationaux qui élaborent des cultures et des identités. Cette idée est relayée par Hall (1995) pour qui le concept de diaspora est le résultat d'un processus inachevé provenant d'une mosaïque d'éléments de différents répertoires culturels. Ceux-ci forment de « nouvelles cultures » et conditionnent la contemporanéité qui mène au dialogue interculturel.

Partant de l'idée selon laquelle les « interconnexions du monde » favorisent les apports extérieurs dans la culture et l'identité, Clifford (1997) développe le concept de « cultures voyageuses ». Pour lui, « les pratiques de déplacement constituent des significations culturelles » (ibid., p.1-2). Abordant la dynamique culturelle sous le prisme du « voyage » et de la « translation terms », il voit plutôt la culture comme « un lieu de rencontres issues des voyages que comme un lieu de résidence » (Clifford, 1997, p.44). Il ressort de ce concept une forme de résilience que la diaspora parvient à maintenir. En effet, selon Clifford (ibid.), les cultures voyageuses, dans ce cadre, celles des diasporas, sont des cultures de résistance qui s'expriment tant contre les cultures dominantes nationales que contre les cultures commerciales « globales ».

D'après Bhabha (1994), le pouvoir de l'État-nation vise à supprimer « les différences culturelles » en vue de mettre en avant une culture commune garantissant l'unité nationale. Autrement dit, Bhabha n'est pas loin de la vision de Clifford selon laquelle les diasporas, par leurs voyages, transportent « les histoires des cosmopolitismes alternatifs et sont finalement les acteurs transnationaux qui, « par le bas », illustrent le changement de la donne culturelle au sein des États-nations » (Clifford, 1994, p.308-309). Les cultures diasporiques remplacent alors les cultures nationales supérieures, par les cultures des minorités, qui contribuent à la création des nations hétérogènes, valorisées par la différence (Bhabha, 1994). Force est de constater qu'avec la mondialisation, les déplacements entraînent les mélanges. Ceux-ci donnent, à leur tour, lieu à une dynamique de propagation culturelle transnationale, porteuse d'interactions culturelles (Bhabha, 1989).

2.1.3 Communication interculturelle

Le thème « interculturel » est souvent évoqué lorsque l'on traite des questions liées aux rapports et échanges entre cultures différentes. Outre cet aspect, c'est un objet de recherche dont les études conduisent à un champ d'études multidisciplinaires (Stoiciu et Brosseau, 1989). On parle de communication interculturelle lorsque l'on se trouve dans un contexte de pluralisme ethnique. Selon Ladmiral et Lipiansky (1989), une telle communication met en contact des personnes qui vont établir des rapports entre les cultures. Stoiciu et Brosseau (1989) définissent la communication interculturelle comme un « dialogue permanent des différences, des codes symboliques spécifiques, des identités individuelles distinctes à la recherche d'une identité ou idéologie collective commune, elle-même soumise au dynamisme et à la pression sociale » (p.27). Pour Ladmiral et Lipiansky (1989), c'est « une interaction entre des collectivités sociales différentes, par langues et par cultures interposées » (p.77).

Certains auteurs mentionnent une ambiguïté au niveau de la terminologie, celle étant dépendante du lieu. En effet, selon Stoiciu (2011), en Europe francophone, le champ d'études de l'interculturel est fondé sur l'ethnicité. Alors que sur le continent nord-américain, on utilise le terme communication interculturelle pour l'aborder. Parmi les auteurs qui se mobilisent dans ces recherches, il y en a qui explorent le volet communicationnel de l'interculturel sous le prisme des interactions entre divers individus ou groupes culturels. Ainsi, pour Ladmiral et Lipiansky (1989), la question des différences observées au niveau des cultures et des langues est au cœur des interactions interculturelles. Cependant, elle laisse entendre les types de relations qui s'établissent .

D'après Hsab et Stoiciu (2011), la communication interculturelle se construit autour d'enjeux fondamentaux: la gestion du pluralisme en termes d'immigration, d'intégration et de reconstruction nationale; la rencontre avec l'autre; les problèmes de communication et les zones sensibles à la différence; les appartenances identitaires et les espaces sociaux (confrontation et cohabitation), politiques , économiques et culturels.

2.2 Le processus d'ouverture à l'altérité culturelle

Parlant de la communication interculturelle et surtout du processus d'ouverture à l'altérité culturelle, Stoiciu (2011) élabore une sorte d'état des lieux. Elle s'attarde sur la structure historique qu'elle reconstruit autour de quatre axes que sont : « la carte des objets de recherche, le parcours d'institutionnalisation d'étude, la cartographie des notions et traditions de recherche et un tableau succinct des usages pratiques des savoirs » (p.46). Elle propose trois grandes thématiques qui constituent l'épine dorsale du champ d'étude de la communication interculturelle: la première concerne l'immigration, l'intégration, la reconstruction nationale et des questions en lien avec la gestion du pluralisme. La deuxième porte sur la rencontre avec l'autre ainsi que les problèmes de communication entre les personnes de cultures différentes.. La troisième aborde la question d'appartenance identitaire, d'espaces politiques, économiques et culturels de cohabitation et de confrontation.

2.2.1 Le concept d'altérité

Le concept d'altérité, tout comme celui de communication interculturelle ne fait pas aussi l'unanimité. Cohen (1994) par exemple l'aborde dans le sens de la création des liens avec autrui. Aussi, pense-t-il, du « soi » à « l'autre », du « nous » au « eux », le passage de l'identité à l'altérité est jalonné de difficultés. Il nécessite la création des liens entre les individus dans le but de consolider le tissu social (Cohen, 1994). Cette idée est confortée par Ladmiral et Lipiansky (1989), pour qui l'acceptation de l'autre dans sa différence est loin d'être acquise. Selon eux, elle est la conséquence d'un parcours qui passe par la prise de conscience de l'ethnocentrisme intrinsèque du regard de l'autre sur autrui. En effet, ils pensent que c'est l'entourage qui apprend à l'individu sa citoyenneté, la profession de ses parents, sa race, sa nationalité, sa classe sociale. À l'opposé de Verbunt (2001) qui évoque la question de l'altérité à partir de la représentation que l'individu se fait de lui-même, Ladmiral et Lipiansky (1989), comme le fait remarquer Olivier-Godet (2015), mettent de l'avant les aspects assez singuliers de la représentation de l'altérité. L'influence d'autrui sur l'identité individuelle est très forte. L'identification des différences culturelles et sociales découle d'un processus allant du milieu culturel vers soi. Par ailleurs, selon eux, les attitudes face à l'altérité sont nombreuses. Ils relèvent entre autres l'ethnocentrisme manifesté par le rejet de la diversité des cultures et des identités; les préjugés et les stéréotypes intériorisés par un imaginaire le plus souvent collectif; l'exotisme valorisant l'autre et l'ailleurs

dans un mythe ou un idéal construit par le désir et le rêve de dépaysement; la décentration et la reconnaissance de l'autre qui reconnaît autrui comme son semblable, admet sa différence.

D'après Verbunt (2001), l'identité n'existe pas sans l'altérité. Les groupes, les sociétés et les populations se construisent des représentations de soi plus par opposition aux autres que par un projet positif (2001). Pour Ladmiral et Lipiansky (1989), la découverte de l'altérité socio-culturelle permet d'apprendre à identifier les différences (références culturelles liées aux modes de vie, à la race et aux religions) et à saisir aussi la subtilité de certains contextes qui nécessitent de s'ajuster. Les corrélations entre l'identité et l'altérité amènent l'individu à se connaître lui-même, soit par différenciation d'autrui, soit par et assimilation en s'inscrivant dans des groupes pluriels (Olivieri-Godet, 2015). En outre, il retrouve le sentiment de proximité et de solidarité avec des « nous » au sein de ces organisations.

En ce qui concerne le domaine des arts et du spectacle, l'altérité laisse à voir une communauté de créateurs d'origines diverses. Dans la danse contemporaine, l'altérité réside dans la capacité du chorégraphe, du danseur ou de l'interprète à altérer ses codes culturels pour accueillir ceux de l'autre dans la substance de leurs différences. Il le fait en examinant les principes qui favorisent la création d'une œuvre collective. Ainsi, dans le monde des arts, l'artiste ne peut plus se définir en fonction d'une identité fixe ou figée dans la mesure où rencontrer l'autre devient une ouverture à la pluralité des possibles. Cette ouverture du chorégraphe qui s'inscrit dans la démarche d'un désir du changement et d'une « altération du moi » établit des rapports égaux entre les personnes différentes.

2.2.2 Le choc culturel

La vue de quelque chose qui ne cadre pas avec les représentations ou les modèles sociaux issus du système de valeurs d'autrui peut causer un choc culturel, nous dit Cohen-Émerique (1985). En effet, il définit le choc culturel comme étant « une situation émotionnelle et intellectuelle apparaissant chez les personnes qui, placées occasionnellement ou professionnellement hors de leur contexte socioculturel se trouvent engagées dans l'approche de l'étranger » (Cohen-Émerique, 2011, p.65).

Dans le même ordre d'idée, Choueri (2008) définit le choc culturel comme étant « le processus anodin par lequel tout un chacun découvre, étonné ou intrigué, ce qui lui est nouveau et autre » (p.2). Par-contre, Hall (1984), voit en lui « le déplacement ou la désinformation de la plupart des habitudes prises chez soi, par d'autres habitudes inconnues. Choueri (2008), en ce qui le concerne, l'identifie à une découverte culturelle positive de l'autre, en ce sens qu'il met en pratique des valeurs qui consistent à sortir de soi et à se voir et se reconnaître en l'autre. Cette manifestation de la tolérance et de l'acceptation d'autrui permet d'acquérir une meilleure connaissance de soi, de son identité sociale et culturelle (Cohen-Émerique, 1993).

Les réactions face au choc culturel sont divergentes. Certains événements relatifs à un mode de vie, comme le reconnaît aussi Hall (1984), permettent de distinguer les comportements qui particuliers au choc culturel. Cohen-Émerique (2011) identifie la possibilité de deux réactions, notamment négative et positive. La première se traduit par le dépaysement, la frustration, le rejet, l'anxiété, voire la révolte. Tandis que la deuxième se manifeste par l'étonnement, l'enthousiasme et la fascination (ibid.). Choueri (2008) a une vision autre du choc culturel. Il lui attribue de nombreuses forces qui se manifestent par la tolérance et l'adaptation envers les différences. Dans ce contexte, émergent des échanges verbaux enrichissants entre les interlocuteurs ainsi que la flexibilité et l'ouverture d'esprit. En outre, la remise en cause des préjugés et des stéréotypes hérités de la mémoire collective apparaît. Outre l'aspect communicationnel, le choc culturel peut être envisagé aux plans scientifique et anthropologique. Pour le premier, il fait part à l'autocritique, à la relativisation de l'ethnocentrisme ainsi qu'à des perspectives culturelles. Pour le second, il favorise l'émerveillement artistique et esthétique, l'innovation intellectuelle et la sortie du conventionnel. Ces aspects sont aussi réitérés par Cohen-Émerique (1985).

Selon cette auteure, l'ouverture à d'autres cultures et identités favorise la connaissance et la reconnaissance de la différence et de l'altérité, et amène à trouver des points de convergence qui sont essentiels à la compréhension interculturelle (Ibid.). D'après Choueri (2011), le choc culturel a un impact sur l'individu. il fait émerger en l'immigrant (personne ordinaire ou artiste), « la sensation d'un agrandissement de soi par l'addition de la culture du pays d'accueil et d'un approfondissement de soi par sa culture d'origine » (p.4).

Pour faire face aux défis du choc culturel, les immigrants en général et les artistes en particulier sont capables de maintenir, de façon simultanée, des relations culturelles avec leur pays d'origine et leur pays d'installation (Schiller et al., 1992). L'une des composantes du choc culturel étant la confrontation entre les créations artistiques du pays d'accueil et de celles du pays d'origine, il reste que l'acceptation de la différence peut contribuer à développer des liens aidant à surmonter le choc culturel. C'est bien ce que Gadamer (1995, 1996) exprime dans ses textes. Pour le théoricien, l'œuvre d'art permet de faire l'expérience d'une compréhension de nous-mêmes, en ce sens qu'on surmonte nos propres préjugés. Mais aussi, elle stimule la compréhension de l'autre qui passe par trois étapes, notamment, la compréhension, l'acceptation et l'intégration. Dans ce choc culturel, on intègre l'autre mais sans cesser d'être soi-même. La communication devient possible et fluide, parce que tout dialogue débouche sur la connaissance de la compréhension. L'œuvre d'art donne la possibilité de s'oublier et de se reconnaître en même-temps. C'est la rencontre de l'homme avec lui-même. Selon Gadamer (ibid.), l'acteur, le spectateur, le metteur en scène, bref toutes les composantes de l'acte de création se trouvent ravivés dans leur être et dans leur manière d'être dans le monde.

2.2.3 Le concept de reconnaissance

Dans l'ouvrage intitulé *Multiculturalisme : différence et démocratie*, Taylor et Gutmann (1992) abordent la question de la reconnaissance des identités culturelles spécifiques des citoyens, au regard de la posture des institutions publiques étatiques dans des sociétés plurielles. En effet, d'après les auteurs, ne pas reconnaître ou ignorer les exigences spécifiques des minorités culturelles, sous prétexte qu'ils tirent leur identité du groupe dans lequel ils ont été socialisés, relève d'un déni des droits fondamentaux (Taylor et Gutmann 1992). En effet, la reconnaissance opère comme une idéologie lorsque les conditions des institutions ne répondent pas aux promesses faites par les énoncés valorisants à l'endroit des destinataires (Honneth, 2006).

Autrement dit, les institutions doivent considérer ces différences et les reconnaître (Taylor et Gutmann, 1992). D'après Honneth (2006), la reconnaissance dans la société actuelle est surtout mobilisée à des fins stratégiques. Pour lui, un acte de reconnaissance « suppose une limitation du point de vue égocentrique du sujet, soit une forme de décentrement de soi conférant à l'autre sa « valeur sociale » (Honneth, 2006, p.29). Dans cette reconnaissance mutuelle, il convient alors de

poser des actes qui permettent au sujet de confirmer à la fois la présence physique de son partenaire d'interaction et sa disposition à lui accorder une place qui rend justice à sa valeur (ibid.). Contrairement à cela,

Une personne ou un groupe de personnes peuvent subir un dommage ou une déformation réelle si les gens ou la société qui les entourent leur renvoient une image limitée avilissante ou méprisante d'eux-mêmes. La non-reconnaissance ou la reconnaissance inadéquate peuvent causer du tort et constituer une forme d'oppression, en emprisonnant certains dans une manière d'être fautive, déformée et réduite (Honneth, 2006, p. 41-42).

Honneth, tout comme Taylor, reconnaît lui aussi l'identité humaine ainsi que le lien intrinsèque existant entre la reconnaissance et la formation de l'identité personnelle. Il s'appuie sur le postulat selon lequel l'identité est partiellement formée par la reconnaissance ou par son absence, ou encore par la mauvaise perception qu'en ont les autres.

Dans le même ordre d'idée, Honneth (2006) mentionne que l'absence de cette « médiation expressive » de la part des sujets à leurs partenaires équivaut à leur signifier leur inexistence sociale et à les rendre invisibles. À la suite de Honneth et Taylor, Ladmiral et Lipiansky (1989) trouvent que la reconnaissance de l'autre suppose d'accepter l'étranger à la fois comme semblable et comme différent .

Dans un contexte de pluralité artistique et culturelle, reconnaître l'autre comme différent revient à relativiser son propre système de valeurs en évitant d'interpréter les faits et gestes de l'étranger selon sa propre vision du monde. C'est aussi supposer que la différence n'est pas seulement une entorse à la communication, mais qu'elle peut être stimulante et source d'enrichissement. Cela passe par le détachement du stade esthétique de l'exotisme où l'altérité est valorisée comme un objet de désir, de curiosité et de fascination (Ladmiral et Lipiansky, 1989). En d'autres termes, au niveau de l'art en général et de la danse en particulier, le jeu s'opère entre le « moi » et « l'autre » par le biais de l'art. Tout comme dans le dialogue, nous dit Gadamer, il y a un mouvement de conscience qui va à la connaissance de l'autre pour revenir à soi-même et se transformer. Et comme le dirait si bien Grondin (2005), on ne peut contempler un tableau sans se voir autrement à travers lui. De la même manière, on ne peut écouter de la musique sans suivre son rythme et chanter.

Finalement, pour ces théoriciens, la reconnaissance d'autrui passe par la reconnaissance de soi. Leur vision est basée sur le principe de la réciprocité qui conduit au paradoxe suivant : pour rencontrer autrui, il faut apprendre à se rencontrer soi-même.

2.3 L'interculturel dans les interactions professionnelles

2.3.1 De la coprésence au dialogue interculturel

Une société interculturelle tient compte des différences culturelles qui existent en son sein. Elle répond aux problèmes posés par la coexistence de groupes culturellement distincts et cherche à mettre l'accent sur les rapports entre les cultures (Abdallah-Preteille, 1986). Certains auteurs que nous avons consultés mettent l'accent sur la coprésence dans le dialogue interculturel. C'est le cas de Hsab et Stoiciu (2011) qui décrivent l'interculturel comme une rencontre, une relation de coprésence culturelle entre individus ou groupes, en tant qu'acteurs de la communication. C'est également le cas de Cohen-Émerique (2011) pour qui l'interculturel implique la coprésence de deux acteurs : moi et autrui et non un seul, c'est-à-dire l'étranger, le migrant.

Autrement dit, l'interculturel met davantage de l'emphase sur les types de rapports entre le « je » individuel ou collectif et l'autre. Dans cette perspective basée sur les interactions, la différence est redéfinie comme un rapport dynamique entre deux identités (Abdallah-Preteille, 1986). En effet, cette relation de coprésence procède par certains stades d'expériences, notamment immédiates et transmissibles à travers des porteurs de cultures différentes, ainsi que d'expériences médiatiques par des cadres et des limites juridiques et politiques, ou encore par l'ensemble de toutes ces expériences (Hsab et Stoiciu, 2011).

Pour Abdallah-Preteille (1986), il s'agit d'aller au-delà de la simple coexistence ou encore de la mosaïque culturelle pour concevoir les interrelations et les interconnexions. Celles-ci contribueront à mettre l'accent sur les clivages et les irrégularités entre les groupes culturels en vue de sanctionner les relations de type inégalitaire. C'est dans ce sens que dans l'approche interculturelle, Cohen-Émerique (2011) cerne l'environnement professionnel comme un foyer d'élaboration de sens en interaction avec un autrui individuel ou collectif qui constitue un autre foyer d'élaboration de sens.

D'après Verbunt (2011), l'interculturel est un mode d'interaction entre diverses cultures, qui au sein de la société et chez l'individu, donne un certain type de rapport et une volonté de surmonter les obstacles de communication découlant de la différence culturelle. Ceci dans le but de s'enrichir de chacune. De ce fait, intégrer les interactions des groupes culturels devrait faire partie des préoccupations dans les sociétés pluralistes en cette ère de mondialisation (ibid.).

2.3.2 La culture organisationnelle comme levier d'inclusion

Aborder l'interculturalité au niveau structurel des compagnies artistiques revient à réfléchir sur la mise en place de la dimension inclusive en leur sein. Une telle culture d'entreprise revêt des points positifs en termes de gestion de la pluralité culturelle, puisqu'elle développe l'acceptation de l'autre. Dans ses travaux, Garcia (2007) pense que la culture organisationnelle est un outil qui permet à l'employé de développer le sentiment d'appartenance à une organisation. En effet, selon elle, la culture d'entreprise « fait sentir au nouvel arrivant qu'il est acteur de l'organisation. Qu'il a sa place, [...] lui donne l'envie de s'adapter, motivation sans laquelle il lui sera impossible de surmonter les inadéquations entre ses propres référents et ceux de l'organisation d'accueil » (p. 71).

Du fait que de nombreux conflits interculturels sont liés à des spécificités de l'entreprise, l'auteure note cependant des freins à cette notion. Parmi ceux-ci, on relève le manque d'autonomie, les discriminations dans les procédures de travail à l'endroit de ceux qui font figure de minorités ainsi que le manque de compétence interculturelle de la part des gestionnaires.

Au niveau managérial, la culture d'entreprise est l'occasion pour les dirigeants d'organisations de développer une ouverture des mentalités comme le souligne Mugnier (2007). Selon lui, les organisations culturelles sont des lieux où commencent les changements sociétaux. Vu ainsi, l'hétérogénéité du personnel permet de créer des liens interpersonnels, de changer les points de vue sur les autres et mène à la cohésion sociale. Dans une telle vision, la danse contemporaine devient un espace d'acceptation et d'intégration des différences culturelles.

CHAPITRE 3

CADRE MÉTHODOLOGIQUE

3.1 Posture épistémologique constructiviste et interactionniste symbolique

Notre recherche s'inscrit dans une approche constructiviste, selon laquelle les « individus jouent un rôle dans la construction de ce qu'ils pensent être la réalité dans laquelle ils vivent. Ce sont les interprétations personnelles des expériences et non les événements en eux-mêmes qui constituent la réalité d'une personne » (Berzonsky, 2003, p. 239). Pour les constructivistes, le vécu, les émotions, les narrations et l'interprétation revêtent une valeur importante. D'après Berzonsky (2003), l'efficacité des efforts d'adaptation contrôlée et évaluée à la lumière des buts et des valeurs de l'individu peuvent parfois créer des dissonances. Celles-ci sont capables de produire la révision et le réajustement identitaire qui nécessitent une interaction continue entre des processus d'assimilation, les processus d'accommodation modifiant la structure identitaire (ibid.). Ces attitudes et faits sont pour nous des éléments qui balisent les échanges et le dialogue dans la diversité.

Dans ses travaux, Berzonsky (1989) relève que les opérations de construction et de reconstruction identitaire se déroulent différemment : les individus peuvent s'accommoder ou s'éloigner. En fin de compte, le constructivisme cadre avec notre méthodologie de recherche, parce qu'il s'inscrit sur les rapports à l'altérité, la transmission des connaissances entre plusieurs individus et, la volonté de chacun de s'approprier ces savoirs.

À partir de l'approche constructiviste, l'interactionnisme symbolique sera mobilisé dans le cadre de notre recherche. Son apport nous apparaît adéquat par rapport au rôle qu'il attribue aux sujets dans la construction de leur réalité. Dans ce courant, selon Cabin (2000), « le fait social est un processus qui se construit dans le cadre de situations concrètes » (p.99-100). De ce fait, c'est dans la dynamique des échanges entre les personnes ou les interactions et par le sens donné à leur action que l'on peut saisir la quintessence du jeu social (ibid.).

En mobilisant une approche interactionniste symbolique, notre recherche pourra étudier les interactions qui se déroulent dans des situations de diversité artistique, afin de comprendre

comment par la danse contemporaine, le dialogue interculturel parvient à être implémenté. Nous mettrons l'accent sur le sens de ces échanges.

3.2 Démarche qualitative

En plus de l'approche constructiviste, nous avons mobilisé l'approche qualitative. Dans la littérature sur la méthodologie de recherche en sciences de la communication, Paillé et Mucchielli (2005) la définissent comme « une démarche discursive de reformulation, d'explication ou de théorisation d'un témoignage, d'une expérience ou d'un phénomène » (p.5). Celle-ci s'appuie sur la construction du sens, la production et l'analyse des données descriptives (propos écrits ou émis), et le comportement de l'acteur social. En effet, d'après Mucchielli (2007), la méthode qualitative examine l'orientation et la manière dont le phénomène se produit et répond à un questionnement de compréhension face à une situation ou un problème.

La méthode de recherche qualitative amène en outre le chercheur à être informé sur « les facteurs qui déterminent certains aspects du comportement de l'acteur social mis au contact d'une réalité » (Mucchielli, 2007, p.22-23). Ainsi ce travail permet de décrire et de comprendre « les significations que l'acteur attribue à son univers » (ibid.).

Poupart (2011) ajoute quant à lui que la recherche qualitative se préoccupe aussi de « s'assurer de la validité des données recueillies, qu'elles proviennent des histoires de vie, des entretiens de recherche ou de l'observation in situ » (p.190). Les questions de recherche et les hypothèses émises dans notre travail prendront leur assise au fil des données que nous analyserons (Deslauriers et Kerisit, 1997). Elles nous permettront ainsi de décrire les procédés de la danse contemporaine qui implémentent le dialogue interculturel sur la scène montréalaise et de comprendre comment le dialogue interculturel se déploie à travers la danse contemporaine.

3.3 Collecte des données

À la lumière des techniques qualitatives qui sont ressorties lors de la mise au point de notre recherche, la démarche empirico-inductive est apparue comme la plus pertinente pour rendre compte du dialogue interculturel dans notre recherche. Cette approche est partie des faits et de données observables. Elle nous a donné les clés pour observer le phénomène du dialogue

interculturel dans les compagnies de danse susmentionnées, afin de répondre à notre question de recherche : la danse contemporaine favorise-t-elle pragmatiquement le dialogue interculturel à Montréal? La méthode empirico-inductive a aussi eu pour finalité de proposer une lecture descriptive de la dimension interculturelle qui y prévaut. Nous avons observé des vidéos de spectacles et de performances afin de comprendre les procédés qui implémentent le dialogue sur la scène montréalaise et comment ils se déploient par la danse contemporaine. En effet, la collecte des données a porté sur les points qui nous ont permis d'examiner les différents aspects de l'interculturalité au niveau technique, esthétique et de distribution artistique.

3.3.1 Observation directe

L'observation directe, selon Derèze (2009) est « une observation en situation pratiquée sur le terrain de la recherche » (p.89). Peretz (2004) ajoute que « l'observation directe consiste à être le témoin des comportements sociaux d'individus ou de groupes dans les lieux mêmes de leurs activités ou de leur résidence, sans modifier le déroulement ordinaire » (p.14). La chercheuse, selon Derèze (2009), doit adopter la posture d'un apprenant en se dégageant de ses propres préjugés. Elle doit se mettre dans une démarche empathique qui lui permet d'aborder et de rendre compte du point de vue des autres. Lapière (2009) complète l'idée de Derèze (2009) en précisant que dans la phase de collecte des données, la chercheuse doit également regrouper les éléments à décrire en catégories, et mettre en relation de diverses dimensions. Ces aspects comparés des données d'où sortiront les prémisses vont aider à une compréhension et à une interprétation aérées et pertinentes de la situation.

Cette démarche est adéquation avec la posture épistémologique de notre recherche. Il s'est agi pour nous de visionner les supports et les vidéos. Nous avons ainsi pu identifier les composantes qui évoquent le dialogue interculturel. Nous avons cherché dans ces supports de spectacles la présence d'une multiplicité de cultures, de voix ou de sons et de styles. Nous avons saisi leurs façons d'interagir lors de la mise en œuvre chorégraphique, en nous attardant sur des dimensions techniques, scénographique et esthétique, organisationnelle et inclusive. Cela nous a permis d'analyser le dialogue interculturel dans les compagnies en tant que langage pratique vers la construction d'un vivre-ensemble.

3.3.2 Analyse des données

Cette phase préliminaire s'est accompagnée d'une deuxième qui est celle de l'analyse. Elle s'est faite à partir de la grille d'analyse ci-dessous. La procédure que nous avons adoptée pour analyser les données collectées est celle préconisée par Paillé et Mucchielli (2012). Elle consiste « à repérer le contenu, à regrouper puis examiner les thèmes résultant des différentes données collectées de manière indépendante de l'activité interprétative » (Paillé et Mucchielli, 2012, p.312).

Thèmes sous la forme de grille d'analyse :

Rubrique	Questions	But de la rubrique	Observations
<p>1- Techniques (dimension technique)</p> <p>Sous-questions de recherche :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Est-ce que la danse contemporaine est un dialogue par rapport à sa technique? - Est-ce que les techniques utilisées par les compagnies de danse reflètent le dialogue interculturel? - De quelle manière la posture, la gestuelle, le corps mettent-elles en relief ce dialogue? 	<ul style="list-style-type: none"> - Quelles sont les techniques que vous utilisez dans vos cours et créations? - À quelles sources prennent-elles ancrage pour se construire? - Comment se déroulent les processus de leur mise en place et leur acceptation? - Quels sont leurs impacts dans la quête d'une écriture chorégraphique contemporaine - Y a-t-il des spécificités dans les mouvements exécutés par les danseurs ou les interprètes? - Les techniques contribuent-elles à enrichir le répertoire de mouvements des danseurs ou des interprètes? 	<p>Vérifier que les compagnies que nous observons puisent leurs techniques des sources culturelles venues d'ailleurs.</p>	
<p>2- Esthétique (dimension scénographique /esthétique)</p> <p>Sous-question de recherche:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Est-ce que du point de vue esthétique, les éléments tels que le costume et la scénographie interviennent dans le dialogue interculturel? 	<ul style="list-style-type: none"> - Quelle place occupe le public dans votre travail scénographique et esthétique? - Avez-vous des procédés que vous mettez en place pour permettre à votre auditoire de réceptionner vos créations à partir de ces éléments? - Comment vous servez-vous de la mise en scène et du costume par rapport au public? - Ces éléments sont-ils considérés comme esthétique dans votre travail chorégraphique? - À la fin de vos prestations, comment s'exprime l'auditoire au sujet de ces deux éléments? - Qu'est-ce qui semble l'émerveiller dans votre travail, selon vous ? Pourquoi? 	<p>Comprendre s'il existe une multitude d'interprétations de la notion du beau dans la danse, aspect qui renforce justement le dialogue interculturel</p>	
<p>3- Ressources humaines (dimension organisationnelle/inclusive humaine)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Quelles sont les ressources humaines de votre compagnie? - Quels sont vos critères de recrutement? 	<p>Voir si les compagnies mettent en avant la dimension inclusive dans</p>	

<p>Sous-question de recherche : - Dans quelles mesures et de quelles façons les communautés culturelles sont-elles représentées au sein des compagnies de danse contemporaine?</p>	<p>- La pluralité ethnique compte-t-elle parmi vos critères et pourquoi ?</p>	<p>leurs ressources humaines au niveau organisationnel et de leurs recrutements</p>	
--	---	---	--

3.3.3 Les limites de l'observation directe

La technique de collecte des données par l'observation directe rencontre des limites. Le chercheur doit être conscient du biais que l'ethnocentrisme et la subjectivité peuvent causer dans l'orientation du choix des situations à observer (observer qui, quoi, quand, où et comment) et la perception qu'on va leur donner (Laperrière, 2009). Outre cet écueil, il y a l'interdépendance entre l'observateur et les observés qui peut nuire à la neutralité du chercheur dans son rôle, ainsi que la sélectivité des perceptions pouvant créer l'absence d'équité entre les acteurs dans la situation (ibid.). Notre recherche devait être menée auprès de sujets humains mais la situation sanitaire actuelle avec les mesures de restriction qui l'entourent nous a imposé de travailler à partir d'un corpus de vidéos.

Dans le chapitre suivant, nous allons aborder en détail l'analyse du terrain et l'interprétation des résultats.

CHAPITRE 4

ANALYSE ET INTERPRÉTATION

Ce chapitre de notre travail consacré à l'analyse et à l'interprétation nous a servi à établir une corrélation entre théorie et terrain. Elle nous a aidé à atteindre l'objectif de notre recherche, notamment, par l'observation et l'analyse du corpus de performances enregistrées. Comme nous l'ont si bien dit Derèze (2009) et Peretz (2004), l'observation directe est pratiquée sur le terrain de la recherche et consiste à être le témoin des comportements sociaux des individus et des groupes dans les lieux de leurs activités ou de leur résidence. Néanmoins, notre intention initiale a été complètement bouleversée par la pandémie. Les mesures de restriction qui entourent cette situation sanitaire ont été un obstacle majeur pour observer « in situ » des performances artistiques. En raison de cela, nous avons privilégié la piste du visionnage des vidéos de performances artistiques des trois compagnies de danse. Sur cette base, l'observation des performances enregistrées a consisté à exploiter les différents supports et les vidéos. D'autres informations qui n'apparaissent pas dans les vidéos nous ont été communiquées par les chorégraphes des compagnies de notre corpus¹.

Nous avons présenté les trois dimensions essentielles de notre recherche en nous fondant sur les compagnies retenues. Ensuite, nous avons fait une analyse des trois dimensions dans l'esprit de Paillé et Mucchielli (2012) à partir d'une grille (voir annexe A) portant sur le corpus (voir annexe B). En effet, selon ces auteurs, l'analyse consiste « à repérer le contenu, à regrouper puis examiner les thèmes résultant des différentes données collectées de manière indépendante de l'activité interprétative ». (Paillé et Mucchielli, 2012, p.312). Finalement, nous avons mis en dialogue la technique, l'esthétique et la distribution en vue des complexifier les résultats obtenus.

4.1 La dimension technique de notre corpus

Afin d'examiner avec acuité le déploiement du dialogue interculturel à travers la danse, dans la danse et par la danse contemporaine, nous avons abordé la dimension technique. Elle est

¹ Informations obtenues lors des discussions informelles, physiques et téléphoniques avec les responsables administratifs des trois compagnies de danse. En effet, ils nous les ont données au moment où nous avons compris que le contexte sanitaire actuel ne jouerait pas en notre faveur. Nous mentionnons chaque fois que c'est nécessaire la provenance des informations obtenues de cette manière.

primordiale dans la création d'une œuvre artistique. En effet, Dantas (2008) trouve que dans sa fonction majeure, il « faut considérer autant les traditions présentes dans les procédés de manipulation de la matière que les possibilités d'invention des nouvelles manières d'agir sur la matière pour donner naissance à l'œuvre » (Dantas, 2008, p.50). Sous cet angle, la mise en place de ces procédés examine à la fois les traditions et les nouveautés pour contribuer à l'acte de création.

Pareyson (1993) considère la technique comme un savoir-faire intégré et intégrant les traditions. Ce savoir-faire favorise la mise en place des procédés (Dantas, 2008, p.50). Partant de ce fait, la technique relève des habiletés pratiques qui contribuent à développer un style bien particulier dans une œuvre. S'agissant de la danse qui est notre objet d'étude, nous entendons par technique la manière dont la gestuelle et les mouvements sont exécutés par le danseur ou l'interprète, en vue d'avoir un effet spécifique, selon un style bien particulier, dans lequel s'insèrent les éléments de la tradition.

Sur cette base, chacune des compagnies a d'abord été présentée, ensuite nous avons procédé à l'analyse de leurs convergences et leurs divergences, puis nous avons fait une synthèse de l'aspect technique.

4.1.1. Présentation des techniques dans les trois compagnies

4.1.1.1 La technique de la compagnie Sinha Danse

Dans la pièce intitulée *Burning Skin² ou Sinha 1*, nous notons une répétition des « mudras » devant la maquette d'un lieu de culte. Nous observons une pluralité de mouvements qui combine des postures et une gestuelle issues du bharata natyam, du ballet, de la danse moderne et des arts martiaux (voir annexe B). Le chorégraphe associe les techniques théâtrales et celles de l'improvisation. Sa gestuelle s'intensifie lorsque la tonalité des paroles de la trame sonore augmente (Sinha 1 4'09 à 4'37). Aussi, nous notons des tremblements et des mouvements saccadés du torse, des hanches, des extensions des jambes, les sauts et les pirouettes (Sinha 1 2'20 à 3'38). On voit le chorégraphe exécuter les pointes de ballets, des esquisses de tremblements. Il les exécute avec ses membres supérieurs en accordant une grande attention à

² Voir liens en annexe B. Les chiffres mis entre parenthèses situent le moment où se déroule l'action décrite.

l'articulation détaillée des doigts, des mains et des bras. Ses gestes, ses postures et ses déplacements sont inspirés des arts martiaux (Sinha 1 4'57 à 5'27). Le chorégraphe simule des actions de la vie quotidienne (s'habiller, boire du thé, verser de l'eau dans le vase traditionnel, etc.) (Sinha 1 5'53 à 7'56). Il en ressort que la technique dans cette vidéo est marquée par les arts martiaux, les pointes du ballet, le jeu théâtral, la gestuelle du bharata natyam (Sinha 1 15'40 à 16'48). Cet ensemble de variété de cultures, de disciplines combinées concourt à la beauté et l'unicité de la pièce (voir annexe B).

Dans *Loha*³ ou *Sinha 2*, Roger Sinha et Natasha Bakht forment un duo. Les deux danseurs nous présentent, dans leur chorégraphie, des pas chassés et des sauts de biche issus des ballets classiques (Sinha 2 1'42 à 2'13). La gestuelle et les postures sont synchronisées (Sinha 2 2'15 à 4'19). Chaque interprète met en mouvements son corps à travers diverses torsions et flexions qui se terminent sur les postures des arts martiaux (Sinha 2 4'21 à 5'25). Celles-ci sont toujours accompagnées par la gestuelle détaillée des doigts, des mains et des bras qui se croisent et se séparent (Sinha 2 9'15 à 10'14). Cette technique du bharata natyam rend les mouvements langoureux et nous relevons une harmonie dans la manière de bouger des deux danseurs (Sinha 2 15'12 à 17'32). Dans les solos et les duos que nous observons dans la vidéo, nous constatons un alliage entre le bharata natyam, les arts martiaux et les ballets. Ces variantes de disciplines et de cultures se rejoignent pour devenir une pièce où seule la beauté du mouvement prévaut.

La performance *D'os et d'écorce (Out of Bark and Bone)*⁴ ou *Sinha 3* présente des mouvements et des gestes qui exigent une endurance physique (Sinha 3 5'29 à 7'42). Ils sont très rapides et pleins de contorsions, pirouettes avec en filigrane le bharata natyam classique indien, les arts martiaux, les pointes de la danse classique. Nous notons également au niveau de la gestuelle, des jambes en pédalage des danseurs, des bras qui entourent et englobent les uns et les autres, des sauts et portés dans les duos, trios, groupes et solos qui se forment instantanément (Sinha 3 7'44 à 15'54). Nous relevons de temps à autre des pantomimes des ballets classiques à travers leur bouche qui simule une moue accompagnée des gestes de mastication (Sinha 3 33'31 à 34'03). Les danseurs créent des séquences rythmiques du bharata natyam en frappant le sol avec leurs

³ Voir lien en annexe B

⁴ Voir lien en annexe B

pieds (Sinha 3 18'24 à 21'48). Ils exécutent des roues et des roulades, des jeux d'équilibre du corps et de poids où les interprètes se tiennent et se portent, se jaugent et se donnent des coups de pieds. Nous observons une alternance dans les déplacements et les mouvements en termes d'individualité et de collectivité (tantôt en solo, tantôt en groupes) (Sinha 3 21'50 à 32'25). L'ensemble donne la simulation d'un combat d'arts martiaux où ils s'accroupissent et s'étirent (Sinha 3 47'23 à 50'31). Les techniques de pantomimes et de mimes du théâtre et des ballets classiques, celles du bharata natyam et des arts martiaux s'associent pour devenir une création constituée de diverses formes d'expression artistique.

Dans la pièce *Sunya*⁵ ou *Sinha 4*, nous observons quatre interprètes exécuter des mouvements qui se noient dans les projections d'images abstraites et chatoyantes (Sinha 4 11'20 à 12'30). Elles nous permettent d'observer dans les solos, duos et le quatuor des mouvements des bras saccadés, très rapides du bharata natyam (Sinha 4 12'25 à 14'18). Ils sont tantôt acrobatiques comme dans les arts martiaux, tantôt langoureux (Sinha 4 14'21 à 17'54). Parfois, nous observons des interprètes qui fusionnent les mouvements de la danse indienne et de la danse contemporaine à travers des courbes et des déhanchements avec un incroyable travail des pieds, des bras et du buste (Sinha 4 17'57 à 20'10). En dépit de ces différentes variations, nous notons une excellente coordination dans l'ensemble des mouvements (Sinha 4 20'23 à 24'15). Dans cette performance aux mouvements rapides, les danseurs avancent en pas chassés des ballets classiques tout en maintenant l'équilibre avec les jeux des bras très précis du bharata natyam (Sinha 4 44'27 à 47'02). Nous relevons un croisement des techniques artistiques du ballet classique européen, du bharata natyam indien des arts martiaux asiatiques et de la danse contemporaine qui débouche sur une belle performance. L'interaction entre la pluralité d'éléments culturels que nous avons visionnée est avérée. Elle valorise l'altérité et cela consolide des rapports entre les individus ou les collectivités. De plus, elle participe à la construction d'une société ouverte. Dans l'ensemble, nous observons au niveau technique une variété de mouvements, de gestuelles et des postures issus du bharata natyam, de la danse classique indienne, de la danse contemporaine, des arts martiaux ainsi que des pantomimes du théâtre et du ballet classique. Ces différents arts et cultures font l'objet d'emprunts. Nous pouvons conclure que la technique de la compagnie Sinha Danse

⁵ Voir lien en annexe B

est pluriculturelle et pluridisciplinaire et qu'elle favorise le dialogue interculturel en mettant en relation des formes culturelles diverses.

4.1.1.2 La technique de Zab Maboungou/Compagnie Danse Nyata Nyata

L'observation des différentes vidéos révèle qu'une seule technique est appliquée dans toutes les performances. La pédagogie de la chorégraphe Zab Maboungou s'appuie sur la technique du mouvement appelée LOKETO⁶. Ce langage corporel et gestuel qui se structure à partir des mouvements des pieds, des genoux et des hanches, place le corps dans le rythme du souffle où il doit trouver un code convenable pour pouvoir circuler. Il va donc se matérialiser par des postures et des déplacements appuyés sur des bases rythmiques chorégraphiques et musicales africaines, notamment congolaise et d'autres pays d'Afrique, cette technique consiste à identifier les circuits du souffle, pour se muer en mouvements, développer la présence et l'endurance du corps dans l'espace. En effet, le LOKETO désigne « une onomatopée qui rend compte de trois temps/mouvements du corps, lesquels permettent de construire les multiples formes-rythmes, notamment, dix postures auxquelles la danse donne accès » (Zab Maboungou/Compagnie Danse Nyata Nyata, 2007).

La première technique du LOKETO repose sur le LO ou les mouvements des pieds, notamment, l'appui, la force et l'impulsion. Il situe donc l'ancrage à partir des pieds. Ancrage et niveaux du corps/Pieds et du rapport au sol. Il symbolise l'idée de départ et retour. C'est le point de départ de la répartition du poids sur l'ensemble des pieds.

La technique du KE est un mouvement des genoux, c'est-à-dire les activités dynamiques du corps. C'est la technique de la transition ou du déplacement. Elle permet de jouer sur le poids et de garder son équilibre lorsqu'on est en mouvement. Grâce à cette technique, on apprend à porter son corps, on identifie où se trouve son poids. Elle allie le transfert de poids et l'échange de souffle. « La danse est un acupuncture du corps » (Maboungou, 2020). Selon la chorégraphe, elle

⁶ Voir annexe C

permet d'établir le lien entre l'espace et le soi. Ainsi, le lien de chez soi devient le corps qui s'identifie en tant que tel, il est un lieu dans un lieu qui crée une dynamique d'échanges.⁷

Le TO est une technique du mouvement des hanches. Elle favorise le mouvement du bassin dont les hanches constituent à la fois un lieu d'équilibre et d'ouverture. En effet, c'est un retour du poids vers une position initiale qui permet de retourner au début. Le corps se stabilise quelque part, en ouverture (le corps se déplace dans l'espace et apprend sa capacité d'ouverture). S'ouvrir, c'est la capacité consciente qui fait sentir la dimension corporelle qui est tout le temps en train de se renouveler et qu'il faut identifier.

En somme, lorsqu'on voit la technique de la compagnie Nyata Nyata on peut penser qu'elle est unique puisqu'elle est basée sur le LOKETO. Mais, en réalité, elle a aussi des emprunts issus des « rythmicultures » chorégraphiques et musicales africaines. Il existe bel et bien cette polyphonie culturelle technique.

4.1.1.3 La technique de la compagnie La Otra Orilla

Pour la compagnie La Otra Orilla, nous avons basé notre observation sur quatre vidéos⁸. La particularité de sa technique est de s'inspirer du flamenco d'Andalousie. Elle se caractérise par les claquements des deux mains ou « palmas » qui accompagnent le chant. À cela, s'ajoutent les frappes des pieds au sol qui créent des sonorités appelées « zapateado ». Nous constatons que le haut du corps de la chorégraphe s'investit dans de grandes lancées débouchant sur des postures qui lui permettent de se déplacer avec aisance sur la scène. Elles redoublent d'ardeur lorsque la trame sonore constituée de chants et de guitare augmente.

Nous notons dans la gestuelle de nombreux mouvements des poignets, des mains et des doigts appelés « floreos » qui s'élèvent vers le ciel en faisant des figures. Nous relevons la présence d'une seule danseuse sur le devant de la scène. Elle est accompagnée de musiciens qui sont placés en arrière-plan. Le fait de les voir à la fois sur la scène et en mouvement donne une plus-value à la technique que la compagnie développe dans son appropriation du flamenco. Au fil des

⁷ Voir annexe C

⁸ Voir liens en annexe B

vidéos, il en ressort que les musiciens font bel et bien partie de la chorégraphie, de la narration et du mouvement scénique. Hormis ces techniques du flamenco, y est aussi intégré le mime.

4.1.2 Analyse comparée de la technique des trois compagnies de danse contemporaine

Dans cette partie de notre travail, nous avons analysé en quoi se ressemblent et se différencient au plan technique les trois compagnies de danse dont nous avons parlé précédemment.

4.1.2.1 Les points de convergence entre les trois compagnies de danse

Lors de l'observation des performances de notre étude, nous voyons une technique basée à la fois sur l'altérité et la mixité. Chaque compagnie s'en sert pour développer sa propre marque chorégraphique ou son propre style. En effet, dans les pièces visionnées, nous constatons des techniques qui se structurent à partir d'une pluralité des savoirs, de savoir-faire et des pratiques. Roger Sinha va puiser dans les techniques du bharata natyam du Sud de l'Inde, du ballet et de la danse contemporaine européens. Zab Maboungou se base sur une multitude de cultures issues de sources africaines. Myriam Allard et Hedi Greja s'inspirent de celles qui sont issues des traditions du flamenco d'Andalousie et de celles du Québec. En plus d'être plurielles, elles vont aussi emprunter des techniques d'une multitude de disciplines. Finalement, la dimension technique observée dans l'ensemble des performances découle d'une mosaïque de cultures et de disciplines.

Les trois compagnies de notre étude construisent leur technique à partir des ailleurs dont les sources sont issues de différentes traditions. La Otra Orilla s'approprie les techniques du flamenco andalou et les réécrit avec des éléments contemporains d'ici. Les techniques de Sinha Danse découlent du bharata natyam, du ballet classique et de la danse contemporaine occidentale et celles de Zab Maboungou/Compagnie Danse Nyata Nyata naissent des rythmicultures africaines.

Nous pouvons dire que même si l'ailleurs est différent pour les compagnies, l'appropriation est l'élément fondamental de toute création artistique contemporaine et interculturelle. Le monde de l'autre vient à notre rencontre à travers l'échange dialogique. C'est dans ce sens que l'autre, dans son altérité culturelle nous intéresse, car, il vient enrichir mutuellement les interlocuteurs. On est

de plain-pied dans la pensée de Gadamer selon laquelle, les interactions avec les autres, nous permettent de forger notre identité personnelle et de construire le dialogue. Selon Gadamer, un dialogue réussi est manifeste lorsque des interlocuteurs parviennent à s'entendre sur la signification de l'objet sur lequel ils échangent.

Cette idée se reflète dans l'appropriation de la gestuelle et des mouvements que se font les interprètes et les chorégraphes originaires de plusieurs cultures au plan technique, esthétique en terme de sonorités et de manipulation des instruments et humain.

En effet, dans le dialogue gadamérien, il y a quelque chose de l'autre qui reste en nous et nous transforme. « Chacun reste lui-même pour l'autre, car chacun se trouve en l'autre et se change lui-même par l'autre » (Gadamer, 2005). Dans le domaine de l'art en général et de la danse en particulier, vivre cette expérience devient comme un processus d'apprentissage et de compréhension qui met à la fois les chorégraphes, les interprètes et les spectateurs à l'épreuve. Si nous ramenons cela à soi et à l'autre, se laisser prendre au jeu de l'expérience de l'art revient à comprendre l'autre dans son histoire, sa culture. Autrement dit, c'est vivre une transformation de soi à travers la présence de l'autre. Dès lors, les danseurs et les interprètes n'appartiennent plus à une seule culture, mais à une multitude de cultures.

Au final, la technique dans l'ensemble des vidéos de notre étude révèle une variété de mouvements, de gestuelle et des postures issus d'une diversité de danses, de disciplines et d'expression artistiques. Le croisement des différents emprunts artistiques et culturels nous fait constater que les trois compagnies ne sont pas si éloignées les unes des autres. En regardant la technique de Sinha Danse, Zab Maboungou/Compagnie Danse Nyata Nyata, et La Otra Orilla nous pouvons conclure qu'elle est plurielle au niveau des cultures et des disciplines.

Nous pouvons donc conclure que les techniques des compagnies de danse contemporaine montréalaises sont pluriculturelles et pluridisciplinaires. Cette idée correspond à l'idée du dialogue qui selon Bakhtine (1984) est présent lorsqu'une pluralité de voix résonne de façon égale.

4.1.2.2 Les différences entre les trois compagnies de danse

Bien que les trois compagnies de notre étude fondent leurs techniques sur l'appropriation, force est de constater que Sinha Danse et Zab Maboungou/Compagnie Danse Nyata Nyata s'appuient sur celles qui sont très proches de leurs danses traditionnelles. Cela leur donne la latitude d'ancrer davantage leurs sources culturelles et d'élargir le répertoire de leur technicité. Cependant, La Otra Orilla ne travaille pas avec la même approche. Elle s'inspire plutôt d'un style qui n'est pas issu des sources culturelles de ses chorégraphes. Les influences culturelles contemporaines les amènent à développer une démarche chorégraphique et scénographique différente du flamenco traditionnel. Nous constatons qu'ils ajustent les mouvements et les déplacements à la taille grande et svelte de la chorégraphe, contrairement au petit gabarit habituel des andalouses. Aussi, le modèle cabaret des années 50 et des jupes à volants longues apparaissent dans certaines performances. À travers cette mixité des référents traditionnels et contemporains, les deux co-directeurs artistiques veulent présenter un style de flamenco pluridisciplinaire et « conjugué au présent ». Cités par Han (2010) au cours d'une entrevue, la danseuse chorégraphe Myriam Allard et le chanteur scénographe Hedi Graja entendent apporter dans leur écriture du flamenco une touche personnelle : Nous ne sommes Espagnols ni l'un ni l'autre et nous voulons puiser à la source flamenca en évitant l'aspect folklorique que l'on trouve bien souvent dans le travail des adeptes de ce style ». Les deux directeurs artistiques abordent ainsi l'art du flamenco avec des références contemporaines; car selon eux, « le flamenco est un art ancien qui a évolué au fil du temps et qui charme encore de nos jours, partout dans le monde, le public ».

En effet, la compagnie Sinha Danse développe un vocabulaire chorégraphique fondé sur le bharata natyam les origines culturelles, indiennes de son directeur artistique et chorégraphe Roger Sinha. Pour Zab Maboungou/Compagnie Danse Nyata Nyata, sa démarche chorégraphique est basée sur la composition polyrythmique des danses et des musiques d'Afrique. La chorégraphe Zab Maboungou explore le répertoire de l'Afrique Centrale et de l'Ouest. La compagnie La Otra Orilla s'approprie les écritures du flamenco d'Andalousie.

4.1.2.3 Synthèse de la dimension technique des trois compagnies de danse contemporaine

Pour répondre à la question de savoir dans quelle mesure la technique de la danse contemporaine (posture, gestuelle, déplacement, mouvement, etc.) met en relief le dialogue interculturel, nous

allons convoquer la perspective communicationnelle de Carey (1992) qu'il développe sous le prisme du rituel. Selon cette approche, la réalité et la culture se transforment par le biais du langage verbal et d'autres types d'échanges symboliques comme les pratiques culturelles (Ibid.) Le point de vue du théoricien relaye l'idée d'une pluralité d'éléments des cultures et de disciplines qui, dans leurs interactions, construisent la dimension technique de chaque compagnie de danse. Cette dernière devient le levier autour duquel s'articule l'interculturalité. Autrement dit, un monde commun se manifeste à travers la technique que les danseurs des compagnies partagent. Elle s'inscrit dans une position située à la croisée de l'héritage culturel des chorégraphes et d'une reformulation contemporaine. Une telle dynamique prend place dans l'harmonie des mouvements, des postures et de la gestuelle malgré la diversité de leurs origines nationales et ethniques. Les performances deviennent les lieux où se tissent de nouveaux liens culturels. Cette idée lie l'acte de création à la nécessité d'établir de nouvelles relations avec des êtres différents. Au vu de tous ces aspects, nous pouvons dire que la technique de la danse contemporaine qui participe à la consolidation des liens sociaux et contribue au dialogue interculturel. Ce dialogue est aussi très présent dans l'esthétique.

4.2 La dimension esthétique de notre corpus

Levinson (2005) parle de l'expérience esthétique d'une œuvre qu'il définit à partir des perceptions et des qualités qu'on lui accorde. Dans le domaine de la danse, cet auteur aborde l'esthétique sous le prisme des sensations, des perceptions et des émotions à travers les qualités manifestes des actions qui la composent. Dans la danse contemporaine qui constitue l'objet de notre travail, nous avons abordé la question de l'esthétique sur des aspects spécifiques afin de ne pas nous éloigner de notre objectif. Nous retenons que la définition de cette notion est large et on la retrouve dans de nombreuses disciplines : en arts, en médecine, en littérature, en philosophie, etc. Les définitions sont aussi variées que les différents champs. L'endroit où toutes ces disciplines se retrouvent, c'est dans le fait que l'esthétique est en rapport avec l'art, le beau. L'art de créer l'harmonie, de bien faire et finalement de créer le beau. Aussi, dans cette partie de notre travail, nous avons observé l'esthétique des trois compagnies de danse à travers le décor, le costume et la musique. Quelques éléments pertinents de la diversité ont retenu notre attention à savoir : l'agencement des objets du décor (scénographie), du costume et de la musique.

4.2.1 Présentation de l'esthétique utilisée par les compagnies de danse

4.2.1.1 L'esthétique de la compagnie Sinha Danse

Pour le décor, nous remarquons sur la scène de la pièce de *Burning Skin* des objets tels qu'un tabouret, une table, des tasses et une multiplicité de bouilloires en porcelaine chinoise, la maquette d'un lieu de culte hindouiste et un vase traditionnel de l'Inde. Dans la pièce *Loha*, nous voyons une batterie hybride composée de plusieurs tablas indiens, de caisses de résonance européennes et un sarangi ou une vièle à archet et à manche court très utilisé dans la musique hindoustanie qui est pratiquée en Inde du Nord, au Népal, au Pakistan et en Afghanistan. Dans *D'os et d'écorce/Out of Bark and Bone*, on retrouve la même batterie hybride. À cela s'ajoute : un didgeridoo, instrument traditionnel des aborigènes d'Australie; des percussions, notamment des tablas indiens et une derbouka égyptienne; une cornemuse traditionnelle ou cor d'harmonie traditionnelle d'Australie. Dans *Sunya*, nous pouvons voir la mise en avant des instruments originaires d'Iran : le setâr persan qui est un luth, le tombak ou zarb persan qui est une sorte de percussion en forme de gobelet. Nous relevons aussi des instruments européens comme la viole de gambe qui vient d'Espagne et cette batterie hybride. Tous ces instruments issus de diverses aires culturelles, notamment de l'Inde, l'Iran, l'Égypte, le Canada, l'Australie et l'Espagne s'entremêlent pour résonner sur la même tonalité et faire entendre de très belles sonorités.

Au niveau de la tenue des danseurs, nous constatons une diversité de costumes. La tenue traditionnelle indienne est constituée de pajama et d'une chasuble, l'ensemble costume et cravate, pantalon large, t-shirt, rappelant la culture occidentale et les chapeaux issus des traditions profondes de l'Inde. Ce mélange de styles costumiers nous fait dire que la compagnie Sinha Danse est à la croisée d'une multiplicité de cultures et cela illustre son ouverture aux influences culturelles d'ailleurs.

La musique de Sinha danse brille aussi par sa diversité. Dans *Burning Skin*, la bande sonore est composée de diverses musiques classiques européennes et indiennes, dans le genre techno et hard rock. Dans la pièce *Loha*, les compositions musicales sont une mixité de sonorités de sources orientales. Dans *D'os et d'écorce/Out of Bark and Bone*, elles sont libanaises, indiennes, arabo-musulmanes, occidentales et autochtones. Ces musiques sont combinées à une bande sonore de chants de gorge Inuits des Premières Nations, aux vocalises et halètements des danseurs. Nous

voyons même le chorégraphe Roger Sinha jouer avec adresse d'un instrument des Aborigènes d'Australie. Cette polyphonie est assurée par des syncopes de la batterie et de la caisse à grelots, des percussions et du didgeridoo. Elle nous livre des sons puissants et de toute beauté. Dans la pièce *Sunya*, l'unicité de la musique est assurée par le rendu des différents sons persan, espagnol et égyptien des instruments.

En somme, nous constatons que les rencontres et les échanges qui se déroulent entre les éléments issus de différentes aires culturelles sont fructueux. La pluralité entrecroisée de sons, de voix et d'instruments débouche sur des sonorités uniques et de bonne facture. Cette dynamique hétéroclite construit un langage commun au sein de la compagnie Sinha Danse (Sinha Danse, s.d.).

4.2.1.2 L'esthétique de Zab Maboungou/Compagnie Nyata Nyata

Zab Maboungou/Compagnie Danse Nyata Nyata a une approche personnelle mais diversifiée de l'esthétique de la danse. Comme nous l'avons dit plus haut, la diversité de son esthétique s'inspire de l'Afrique et des Caraïbes. Elle y ajoute des influences issues d'autres aires culturelles (Zab Maboungou/Compagnie Danse Nyata Nyata, s.d.).

Dans *Wamunzo*, nous relevons trois tambours Petwo haïtiens, deux Ngomas ou tambours, un Nyass ou calebasse à grelots, issus de l'aire culturelle Bantoue d'Afrique Centrale. Sur la scène de *Montréal by Night*, il y a quatre tambours à fentes ou tams-tams qui viennent d'Afrique centrale et de l'Afrique de l'Ouest. Ce sont des instruments qu'on retrouve aussi chez les peuples Ékang et les peuples Akans. Hormis ces instruments traditionnels, nous notons également la présence d'un violoncelle qui nous renvoie à la culture occidentale. Dans les pièces *Mozongi 1* et *Mozongi 2*, nous distinguons trois Ngomas ou tambours, des cloches doubles africaines, un Güiro ou racleur. Cet instrument qui est originaire de la RDC est aussi présent dans les musiques afro-caribéennes. Cette polyphonie instrumentale se combine pour donner du rythme aux danses qui sont exécutées.

Pour ce qui est des costumes, nous voyons des interprètes vêtus de tenues de ville modernes comme des corsages, des pantalons droits, larges, des vestons, des bustiers et même des chandails inspirés des modèles occidentaux. Ces emprunts à la culture européenne dans le cadre des

vêtements de scène de Zab Maboungou montrent que des éléments divergents peuvent fusionner pour l'atteinte de l'interculturalité tant souhaitée dans la société québécoise. Cette démarche est le signe véritable du renforcement du dialogue entre les cultures. Dans ce sens, elle devient pour Lo et Gilbert (2002), un espace où la mise en lien des différences se déroule à travers des procédés de « contamination et d'interactions mutuelles ».

Au niveau musical, nous notons que la fusion des sons de divers instruments se transforme en polyrythmie. La musique qui accompagne l'exécution des chorégraphies découle d'une multitude de sonorités africaines qui sont parfois mixées avec les sons d'instruments européens. Le son qui résulte de cette polyphonie est unique. Il n'appartient à aucune aire culturelle et n'est plus attribuable à un genre musical reconnu.

4.2.1.3 L'esthétique de la compagnie La Otra Orilla

Sur la scène de la pièce *Rite*, il y a un paravent en arrière-scène. Nous distinguons comme instruments : un mini orchestre composé uniquement de cymbales qu'on retrouve dans l'ensemble des batteries occidentales. Un cajón du Pérou, une derbouka originaire d'Afrique du Nord, du Moyen-Orient et des Balkans et une guitare flamenco d'Espagne. Dans *The place in between*, il y a deux caisses parallélépipèdes en bois, placées à chaque extrémité de la scène et une traîne bleue au milieu. La pièce *Moi&lesAutres* est présentée en quatre tableaux : sur le premier, nous voyons une guitare flamenco en suspension dans la pénombre, un rideau d'aluminium au fond de la scène. Le deuxième tableau nous fait entendre une voix qui déclame un chant espagnol. Le troisième tableau présente une femme qui joue la guitare. Elle est assise sur une chaise de bureau à roues et deux hommes la poussent et la font valser d'un côté de la scène à l'autre. La scène du quatrième tableau nous présente une batterie hybride composée de caisses, de cymbales qui renvoient à la culture occidentale et d'une petite derbouka issue des cultures orientales et balkaniques. La scène de la pièce *Magnetikae* est envahie de grandes toiles blanches qui renvoient aux icebergs du Grand Nord du Québec en pays Inuit. Nous voyons des tamböas québécois entre les mains de trois artistes. Il y a également un synthétiseur Roli de culture euro-américaine. Nous constatons que l'ensemble des instruments de musique utilisé par

la compagnie La Otra Orilla est issu d'une variété d'aires culturelles. Ce mélange met en dialogue des éléments différents et les font résonner en une seule mélodie.⁹

Au niveau des costumes, la compagnie s'inspire des costumes traditionnels du flamenco qu'elle entremêle avec divers styles à la mode actuelle. Nous le constatons à travers la variété de modèles que la chorégraphe arbore. Nous y distinguons des robes colorées courtes qui ont remplacé la longue robe traditionnelle à volants de la danseuse de flamenco andalouse. Il y a des jupes longues simples, parées de volants. Elles peuvent s'allonger, s'élargir et même se transformer en traîne. Nous voyons aussi des pantalons, t-shirt ou chemisier, juste-au-corps, boléro ou veston espagnol. Dans les performances de la compagnie, nous relevons que la chorégraphe est chaussée de « zapatos de Baile Flamenco espagnols ». Quant aux musiciens, ils sont vêtus d'ensembles costume, de longs trench-coats et d'imperméables issus de la culture euro-occidentale. Dans la pièce *Magnetikae*, les artistes arborent des manteaux et des chapeaux en fourrure d'origine inuite.

En somme, nous relevons une pluralité de cultures (occidentales, ibériques et inuites) à travers les modèles qui se combinent pour donner un style particulier à l'ensemble des costumes arborés par les artistes de la compagnie.

Au niveau de la musique, nous notons une fusion entre les sonorités de la guitare espagnole, du cajón péruvien et de la derbouka orientale et balkanique. Elles se mêlent aux chants d'opéra que l'artiste déclame sous forme de poésie en espagnol, en français et en anglais. À ces mélodies a capella, s'ajoutent les claquements des mains (palmas) et les rythmes menés par les « zapateado ». La polyrythmie articule les pas de danse de la chorégraphe, synchronise les mouvements et assure les transitions entre la gestuelle et les postures dans les pièces. Elle résonne en une seule mélodie dans l'ensemble des performances de la compagnie. Cette imbrication de cultures plurielles passe par les éléments de la scénographie, du costume et de la musique qui structurent l'esthétique des performances au sein de la compagnie. Elle se rapporte aux phénomènes interculturels dont parlent Bakhtine (1984) en ce sens qu'elles mettent l'accent sur le contact, l'ouverture à l'altérité et l'interaction. Ce préalable au dialogue est propice aux voies qui mènent au vivre-ensemble entre les montréalais.

⁹ Voir liens en annexe B

À travers ces observations, nous pouvons constater que les performances de notre corpus sont l'illustration d'une rencontre de cultures. Les chorégraphes, par le biais des instruments, du chant et des costumes développent une voie au dialogue à travers la mise en commun des univers différents.

4.2.2 Analyse esthétique des trois compagnies de danse

Dans cette partie de notre travail, nous analysons au plan esthétique en quoi les trois compagnies de danse se ressemblent et se différencient.

4.2.2.1 Les points de convergence entre les trois compagnies de danse :

Les pièces de la compagnie Sinha Danse révèlent de belles collaborations musicales avec des artistes originaires de nombreux pays. Chez Zab Maboungou/Compagnie Nyata Nyata, les partitions musicales des œuvres se construisent à partir d'une mixité sonore d'instruments de sources africaines issues des aires culturelles Bantoues d'Afrique centrale, sahéliennes d'Afrique de l'Ouest, des Caraïbes et de l'Occident. La compagnie La Otra Orilla est marquée par une combinaison de sonorités issue des cultures espagnoles, orientale et balkanique, péruvienne, québécoise et euro-américaine. Cette mise en espace d'éléments interculturels qui entrent en dialogue est ce que Maffesoli (1990) considère comme une « harmonie de différences ».

Nous relevons un panaché de costumes hétéroclites au sein de deux compagnies : dans les performances de Sinha Danse, nous notons un mélange de styles indiens et occidentaux dans les tenues arborées par les artistes. Les pièces de La Otra Orilla nous présentent des modèles qui sont calqués sur les costumes du flamenco traditionnel et sont renouvelés avec d'autres cultures et styles. Finalement, nous observons une polyphonie dans l'ensemble des compagnies au niveau du décor, notamment, en termes d'instruments. Les costumes sont hétéroclites et les univers instrumentaux sonores pluriels se noient, l'une dans l'autre, pour se transformer en des œuvres musicales uniques. On n'est pas loin de la pensée de Lévi-Strauss selon laquelle la disparité d'éléments dans la danse contemporaine est « cette technique de montage et de collage qui fait de l'œuvre le résultat d'une double articulation » (1993, p. 10).

4.2.2.2 Les points de divergence entre les trois compagnies de danse

Les compagnies ne s'appuient pas sur les mêmes sources culturelles. Sinha Danse va puiser dans le bharata natyam, le ballet classique et la danse contemporaine occidentale. Zab Maboungou/Compagnie Danse Nyata Nyata se nourrit à la base des sources africaines, afro-caribéennes et occidentales. La Otra Orilla s'abreuve aux sources culturelles andalouses et québécoises.

4.2.2.3 Synthèse de la dimension esthétique des trois compagnies de danse contemporaine

Pour répondre à la sous-question « dans quelle mesure l'esthétique de la danse contemporaine met-elle en relief le dialogue interculturel ? », nous nous appuyons sur l'idée du chercheur Frimat (2011) selon laquelle la danse contemporaine est constituée d'une diversité de langages esthétiques qui se nourrissent au cours de rencontres. Vu sous cet angle, nous constatons que l'esthétique de l'ensemble des performances de notre corpus est marquée par une multitude d'éléments culturels qui s'entrecroisent. Ce mélange s'opère à travers le décor, le costume, la musique. Les chorégraphes s'attèlent à faire converger ces différences vers quelque chose de nouveau. Même si nous relevons des différences au niveau esthétique des compagnies, il y a une similitude dans les sources culturelles qui constituent la base des pratiques de nos compagnies. Il s'agit de l'appropriation et de l'adaptation d'une multitude d'éléments scéniques et costumiers développées par les chorégraphes. Une telle créativité nous amène à conforter l'idée de Pavis (1990) selon laquelle la mise en commun des univers culturels garantit une meilleure esthétique. Finalement, nous pouvons dire que la danse contemporaine montréalaise est un espace où se manifeste le dialogue interculturel du point de vue esthétique. Le dialogue interculturel que nous avons observé tant au niveau technique qu'esthétique est également visible dans la distribution artistique elle-même.

4.3 La distribution artistique des trois compagnies de danse

La distribution artistique est désignée sous le vocable d'«équipe artistique». Le grand dictionnaire terminologique entend par distribution artistique, l'ensemble des interprètes d'une œuvre théâtrale ou cinématographique ou encore chorégraphique (OQLF, 2017). À partir de là, nous avons observé la composante des artistes qui constituent les équipes des compagnies de danse contemporaine de notre étude. En d'autres termes, nous nous sommes intéressés aux

interprètes puisque la danse est un espace de rencontre avec des personnes d’origines diverses. Dès lors, elle devient l’endroit où s’opèrent des interactions et des échanges entre les pratiquants de cette activité. Ces derniers n’ont pas souvent de lien culturel originel avec la technique ou le style de chorégraphie qu’ils exécutent. Dans le cadre de notre travail, nous avons tenté de comprendre comment la distribution artistique peut devenir un élément du dialogue interculturel. Autrement dit, il s’agit pour nous d’identifier la coprésence d’une pluralité de porteurs de cultures qui se rencontrent à travers la danse.

Notre observation dans cette dimension a eu pour objet de scruter la manière dont la danse contemporaine parvient à surmonter les obstacles liés à la différence des cultures pour devenir un lieu d’échange où les interprètes s’enrichissent mutuellement en découvrant d’autres cultures, le temps d’une œuvre chorégraphique. Autrement dit, nous avons tenté de comprendre comment la danse contemporaine devient un espace d’acceptation et d’intégration des différences culturelles. Nous commencerons par présenter chaque compagnie de danse en faisant ressortir la pluralité des interprètes qui la composent, ensuite nous avons analysé leurs convergences et leurs divergences, puis nous avons fait une synthèse de la distribution artistique.

4.3.1 Présentation de la distribution artistique des compagnies de danse

Dans la majorité des performances de notre corpus, nous avons observé une mosaïque de ressources humaines qui composent leurs équipes artistiques. Nous faisons le même constat au sein des compagnies Sinha Danse, Zab Maboungou/Compagnie Danse Nyata, La Otra Orilla.

4.3.1.1 La distribution artistique de la compagnie Sinha Danse

Dans le volet artistique, nous avons noté la volonté du chorégraphe de créer des musiques avec beaucoup de musiciens et de danseurs aux styles et aux formations variés. Dans l’ensemble des vidéos de la compagnie Sinha Danse, nous dénombrons au total dix musiciens et douze danseurs et interprètes de diverses origines.¹⁰ En ce qui concerne les musiciens, on retrouve Rainer Wiens, un compositeur allemand et Ganesh Anandan, un instrumentiste indien dans la pièce *Loha*. Dans *Out of Bark and Bones/D’os et d’écorce*, nous relevons la présence du chorégraphe indo-arménien Roger Sinha au didgeridoo, du percussionniste canadien Bertil Schulrabe et de la

¹⁰ Voir liens en annexe B

compositrice d'origines écossaise et libanaise Katia Makdissi-Warren. Elle y travaille avec Lydia Etok, une chanteuse inuite. Dans *Sunya*, on retrouve les joueurs de sètâr Kiya Tabassian et de Tombak Ziya Tabassian d'origine iranienne et du Canadien Pierre-Yves Martel à la viole de gambe.

Au niveau des danseurs et des interprètes, nous relevons dans *Loha*, les chorégraphes d'origines indo-arménienne Roger Sinha et canadienne Natasha Bakht. *Out of Bark and Bones/D'os et d'écorce*, met en scène six danseurs, dont le Canadien David Campbell, les Québécois Marie-Ève Lafontaine, Benoit Leduc, Sébastien Cossette-Masse, le Néo-brunswickois François Richard et l'Irlandaise Erin O'Loughlin. Avec la pièce *Sunya*, nous voyons des interprètes comme les Canadiens Tanya Crowder et Thomas Casey, la Centrafricaine Ghislaine Doté et le Néo-brunswickois François Richard exécuter avec adresse les pas de danse du bharata natyam.

En somme, nous constatons que Sinha Danse recrute au sein de son équipe artistique des professionnels d'origines diverses. Ils viennent d'Allemagne, de la République Centrafricaine, d'Écosse et du Liban, de l'Inde, d'Iran, d'Irlande, du Canada, des Premières Nations, du Nouveau-Brunswick et du Québec. Les performances que nous avons analysées confirment la disparité des ressources humaines de la compagnie.

4.3.1.2 La distribution artistique de Zab Maboungou/Compagnie Danse Nyata Nyata

Dans la distribution artistique de la compagnie, on retrouve une mosaïque de musiciens et de danseurs. Nous avons recensé lors du visionnage des quatre performances un total de dix musiciens et quinze danseurs ou interprètes aux parcours professionnels riches. Au plan musical, la pièce *Wamunzo est composée* de trois percussionnistes aux origines diverses. Le Congolais Lionel Kizaba joue aux tambours Petwo haïtiens. Le Canado-américain-congolais Elli Miller Maboungou intervient aux Ngomas. Le Mexicain Bruno Martinez se joint à eux avec les sons saccadés du Nyass qu'il secoue avec adresse. Dans *Mozongi I*, les percussionnistes, américain Paul Miller et ghanéen Dominic Donkor donnent du tempo aux gestes et aux mouvements des danseurs. La performance *Montréal By Night* met ensemble le tambourinaire togolais Marc Keyevuh, Elli Miller-Maboungou qu'on retrouve, et le violoncelliste québécois canadien Jean-Christophe Lizotte pour combiner les sonorités de leurs instruments. Aux percussions de

Mozongi 2, On retrouve Bruno Martinez et Elli Miller-Maboungou. Ils nous livrent des battements et des roulements de tambours bien orchestrés et harmonisés.

Au plan chorégraphique, la franco-congolaise Zab Maboungou mène toute seule la danse dans *Wamunzo*. Nous notons dans la pièce *Mozongi 1*, la présence de quatre femmes aux origines plurielles. Il s'agit de la Réunionnaise Claudine Mallard, de la Québécoise-canadienne Marie-Claude Gervais, de l'Haïtienne Karla Etienne et de l'Irlando-canado-sud-africaine Marion Landers. Nous constatons aussi que les chorégraphies de Zab Maboungou/Compagnie Danse Nyata Nyata et les « rythmicultures » de sources africaines sont exécutées par une équipe hétéroclite. Les prouesses de tous ces artistes, en dépit de leurs cultures diverses illustrent dans chaque œuvre, la volonté de dépasser les différences pour offrir des spectacles harmonieux. Dans *Montréal By Night*, nous voyons cinq interprètes, notamment le Canadien Jacob Cino et le Colombien Gama Fonseca. Nous relevons aussi la participation des danseuses afro-descendantes. Cette œuvre est marquée par la présence de l'Haïtienne Karla Etienne, de la Martiniquaise Marielle Mencé et de la Jamaïcaine Odessa Thornhill. Nous mentionnons dans la pièce *Mozongi 2* la collaboration de deux danseuses haïtiennes, Karla Étienne et Mithra Rabel, de deux colombiens, Luis Cabanzo et Gama Fonseca et d'un canadien, Georges Stamos.

Nous pouvons dire que l'ensemble des pièces de Zab Maboungou nous fait découvrir une mosaïque de professionnels originaires d'Afrique et des Caraïbes, des Amériques (Nord et Sud) et d'Europe.¹¹ Les interactions qu'ils établissent entre eux mènent à une symbiose dans le rendu musical et les mouvements exécutés par des interprètes. Grâce à ces alliages, les artistes, malgré leurs différences culturelles, se parlent et se répondent par les rythmes et les mouvements, s'interpellent, se cherchent et finissent par se trouver. Cette réorganisation du monde à leur façon met en scène la beauté du dialogue interculturel. Touraine (1999) la présente comme la transformation culturelle fondamentale de la société de demain où l'on peut « être égal et différent ».

¹¹ Voir liens en annexe B.

4.3.1.3 La distribution artistique de la compagnie La Otra Orilla

Sur les quatre performances de La Otra Orilla, nous notons la présence des mêmes interprètes dans *Rite*, *The place in between*, *Moi&lesAutres*. *Magnetikae* est la seule pièce où la guitariste est absente de la distribution artistique. Au plan musical, nous retrouvons le percussionniste mexicain Miguel Medina. Il y a le chanteur-chorégraphe et scénographe d'origine franco-tunisienne Graja Hedi qui assure aussi la codirection artistique de la compagnie. Nous relevons la présence de la guitariste flamenca d'origine québécoise Caroline Planté. Au plan de la danse, nous retrouvons la chorégraphe et codirectrice artistique québécoise Myriam Allard. Cela nous fait constater que la compagnie a quatre personnes attirées en son sein. Les interactions observées entre les interprètes aux multiples appartenances culturelles convergent vers un langage commun qui se construit autour du flamenco.¹²

En somme, toutes proportions gardées, la pluralité culturelle observée dans la distribution artistique des performances favorise des rencontres et des échanges qui façonnent le dialogue interculturel.

4.3.2 Analyse de la distribution artistique des trois compagnies de danse

Dans cette partie de notre travail, nous analyserons la distribution artistique en tentant de comprendre en quoi les trois compagnies de danse de notre étude se ressemblent et se différencient.

4.3.2.1 Les points de convergence entre les trois compagnies de danse :

Nous observons une ouverture à la pluralité. En effet, nous relevons la présence d'artistes issus de diverses cultures. Les chorégraphes et les directeurs artistiques développent des connexions entre ces acteurs. Ils amènent ces derniers à se côtoyer et à travailler ensemble autour de la danse contemporaine en dépassant leurs différences. Ce qui est intéressant ici est le fait de voir cette dynamique culturelle converger vers la création d'une œuvre commune et unique où une multiplicité de voix résonne de manière complémentaire en vue de créer une harmonie esthétique..

¹² Voir liens en annexe B

Les compagnies de danse contemporaine de notre recherche mettent en rapport des interprètes hétérogènes. Elles deviennent des ponts entre ces porteurs de cultures. Nous constatons l'impact positif de cette altérité en leur sein au niveau de la richesse des œuvres chorégraphiques qu'elles livrent. Dès lors, elles deviennent des espaces où les artistes (danseurs, interprètes et musiciens) se réunissent pour structurer l'organisation sociale. Une telle ouverture favorise l'entrée en dialogue des cultures qui sont en présence. En effet, la multiplicité de cultures qui se déploie dans les performances illustre la participation de l'univers de la danse à la construction du vivre-ensemble.

En incluant une pluralité des cultures au sein des équipes artistiques, les chorégraphes donnent la possibilité aux interprètes d'aller les uns vers les autres, de s'ouvrir à cet autre et de le confronter à ses propres préjugés de manière réciproque. Il peut dès lors apprendre de lui et sur lui pour mieux le comprendre et se transformer car cela change le regard porté sur cet étranger avant la transformation. En effet, les interactions avec les autres permettent de changer le regard qu'on porte sur eux, de forger notre identité personnelle et de construire le dialogue. Touraine (1997) conforte cette idée et selon lui, la reconnaissance de la différence de l'autre favorise la recomposition du monde qu'il considère comme l'émanation du dialogue interculturel.

4.3.2.2 Les points de divergence entre les trois compagnies de danse :

À l'issue du visionnage des quatre supports de la compagnie La Otra Orilla, nous constatons une ouverture très limitée en ce qui concerne le recrutement des artistes. En effet, ce sont les mêmes interprètes qui interviennent dans les quatre performances. Nous relevons que le flamenco est non seulement une danse, mais aussi un mode de vie qui exige un véritable engagement. Ainsi, danser du flamenco exige un sérieux apprentissage et une immersion pour en saisir l'essence. S'en imprégner impose un retour aux sources andalouses pour les interprètes ou les musiciens qui veulent le pratiquer en tant que professionnels. Cette idée est consolidée par le fait que les deux directeurs artistiques ont suivi leur formation pendant des années en Andalousie, dans le sud de l'Espagne, lieu d'ancrage du flamenco. Même si nous mentionnons une diversité de cultures au sein de sa distribution artistique, les vidéos nous révèlent qu'elle est uniquement constituée de personnes de race blanche. Cet aspect nous pousse à demander pourquoi le flamenco est uniraçial

alors que la compagnie fait preuve de diversité dans les autres domaines de sa pratique comme nous l'avons déjà observé.

4.3.2.3 Synthèse de la dimension distribution artistique des trois compagnies de danse contemporaine

À la sous-question Dans quelle mesure la diversité est-elle représentée dans le personnel des compagnies de danse contemporaine, nous nous appuyons sur l'approche interculturelle de Cohen-Émérique (2011). Cette auteure voit l'environnement professionnel comme un foyer d'élaboration de sens en interaction avec un autrui individuel ou collectif qui constitue un autre foyer d'élaboration de sens (Ibid.). Les chorégraphes de notre corpus manifestent une ouverture d'esprit au niveau de recrutement de leurs interprètes. Cela se révèle même dans les collaborations qu'ils établissent avec des danseurs ou des musiciens venant d'autres formations artistiques. Ce constat illustre véritablement une dynamique de pluralité au sein du corpus. En effet, les ressources humaines de notre objet d'étude témoignent d'une ouverture d'esprit des organisations culturelles qui deviennent des lieux où commencent les changements sociétaux. Vu ainsi, l'hétérogénéité du personnel permet de créer des liens interpersonnels, de changer les points de vue sur les autres et contribue à la cohésion sociale. Dans une telle vision, la danse contemporaine devient un espace d'acceptation et d'intégration des différences culturelles. Elle rejoint l'idée de Gadamer (2005) selon laquelle un dialogue réussi est manifeste lorsque des interlocuteurs parviennent à s'entendre sur la signification de l'objet sur lequel ils échangent. Le monde de l'autre vient à notre rencontre à travers l'échange dialogique. C'est dans ce sens que l'autre, dans son altérité culturelle nous intéresse, car, il vient enrichir mutuellement les interlocuteurs.

CONCLUSION GÉNÉRALE

L'objet de notre étude est le dialogue interculturel dans la danse contemporaine montréalaise. Nous avons exploré ce sujet à travers trois compagnies de danse ciblées par rapport à la diversité des éléments culturels que l'on observe au niveau des ressources utilisées pour le décor, l'inclusion de l'altérité dans le choix des chorégraphes, la création harmonieuse avec les différences. Sur cette base, nous avons voulu voir si la danse contemporaine montréalaise est un espace où se manifeste le dialogue interculturel. Nous avons sondé la dimension du langage gestuel ou corporel. À la lumière de notre étude, nous avons constaté que les déplacements, les gestes, les mouvements, les postures ainsi que le souffle et la voix constituent une forme de langage du corps (Danse maintenant, s.d.). Cette communication non verbale permet de révéler nos émotions et notre véritable identité. Elle indique notre relation avec les autres (Ibid.). En effet, les mouvements du corps, la gestuelle et les déplacements exécutés par les chorégraphes, les danseurs ou les interprètes sont des expressions vivantes et ancrées qui sont observables et on peut les comprendre et les interpréter. Le langage corporel nous permet d'apprendre à la fois sur nous-mêmes et sur les autres; en dépit des variétés culturelles, la danse contemporaine favorise la découverte d'un langage, celui du corps qui se fait de manière ludique et artistique.

Par ailleurs, nous sommes allés chercher aussi les définitions du dialogue interculturel, de la culture, de la danse contemporaine.

Nous avons consacré la première partie de notre travail sur le dialogue interculturel en Europe, lieu où il prend naissance, en nous appuyant sur le Livre blanc. Cet ouvrage de renom est un canevas intéressant pour la gestion de toutes les composantes culturelles d'une société. Nous avons également mobilisé le point de vue des théoriciens à ce propos pour comprendre comment ce concept est utilisé au Québec. Il en ressort qu'il y a encore beaucoup de difficultés dans son implémentation : au plan social, le gouvernement ne parvient pas à mettre en place des actions qui favorisent l'intégration des porteurs de cultures diverses. Les organismes qui initient des activités mettant en pratique l'interculturalité sont ignorés. Au plan artistique, et particulièrement dans la danse qui est le socle de notre recherche, il y a encore de nombreux défis à relever. C'est ainsi que nous avons scruté les questions de l'ouverture et de l'interaction à travers les œuvres qui

s'inspirent des cultures dites étrangères. Nous constatons qu'elles rencontrent des obstacles. Entre autre, les rapports de domination de la culture du pays d'accueil sur toutes les autres cultures, faisant notamment intervenir la catégorisation rigide, les mesures d'exclusion et les pratiques de discrimination des œuvres aux formes de cultures différentes.

La deuxième partie de notre étude pose le cadre conceptuel. Nous avons examiné les écrits des théoriciens dont les travaux portent sur la notion de culture. Les approches de ces auteurs de la communication interculturelle et de la littérature, nous ont permis de cerner et de définir ce concept polysémique. Il en ressort que les dynamiques de transmission de la culture mènent à la compréhension lorsque les pratiques sont partagées par des groupes d'individus. Autrement dit, dans ce processus, les échanges favorisent la reconnaissance de l'autre et participent véritablement à la construction des relations humaines. D'ailleurs, nous avons relevé l'impact majeur des cultures diasporiques dans la transformation des cultures nationales. En effet, les premières rendent les secondes hétérogènes dès lors qu'elles entrent en interaction. Aussi, nous avons examiné les retombées de cette dynamique des cultures au sein des organismes artistiques et spécifiquement chorégraphiques. Nous sommes arrivés à la conclusion selon laquelle la culture est l'espace où se construisent une multitude d'interactions.

Nous avons adopté l'approche constructiviste pour aborder la troisième partie de notre sujet. Elle s'appuie sur des interactions entre plusieurs cultures. Cette démarche nous a permis de mobiliser des outils adéquats nous permettant de mieux appréhender le rôle des individus dans la construction et la reconstruction de leur réalité sociale et identitaire. À partir de cette méthodologie, nous avons mis de l'emphase sur les rapports à l'altérité, la transmission des connaissances entre plusieurs individus et la volonté de chacun de s'approprier ces savoirs. L'utilisation de la méthode qualitative nous a permis de décrire et de comprendre les aspects qui déterminent le comportement de l'individu dans son univers. Sur cette base et du fait des contraintes imposées par la pandémie, nous avons privilégié le visionnage des vidéos.

La quatrième partie de notre travail a été consacrée à l'application concrète des théories que nous avons explorées. L'observation des dimensions technique, esthétique et de distribution nous a menée à la conclusion selon laquelle la pluralité est évidente dans les compagnies de danse contemporaine montréalaises. Cette association de cultures est même le fondement de leurs

créations. Au terme de notre recherche, il ressort clairement qu'à Montréal la danse contemporaine est un espace où se développe le dialogue interculturel en ce sens que sa pratique développe d'importantes collaborations et alliances entre des artistes et des interprètes aux origines culturelles multiples. L'art est un vivier pour le dialogue interculturel. Elle permet de se découvrir et de se reconnaître à travers la différence de l'autre. Par ce changement individuel et collectif, nous pouvons dire que l'altérité mène à la construction du vivre-ensemble. Cette démarche qui consiste à mettre en interaction une pluralité de porteurs de cultures illustre l'interculturalité. Elle participe à la consolidation des relations et mène véritablement au dialogue entre les personnes qui viennent de divers horizons.

Ce travail ne s'est pas effectué sans difficultés. Aussi nous n'avons pas été en contact direct avec les danseurs à cause de la limitation du contact liée au contexte sanitaire. À cela, nous pouvons ajouter la qualité de l'image dans quelques vidéos, le manque de documentation dans le cadre de l'interculturalité dans la danse contemporaine. Néanmoins, nous pensons que notre recherche est pertinente à plusieurs niveaux.

Au niveau social, la danse contemporaine montréalaise est devenue un espace de brassage d'une mosaïque de cultures qui s'opère à travers des interactions et des échanges pratiques. Elle favorise le vivre-ensemble tel que prôné par les politiques et par les théoriciens de l'interculturalité. Au niveau scientifique, notre sujet répond à un besoin, en termes de pistes de recherches à explorer dans le domaine de la danse. En effet, peu de recherches abordent de manière spécifique le dialogue interculturel dans les arts, notamment en danse contemporaine. Aussi, il faut dire que la danse contemporaine est un milieu par excellence de la matérialisation des théories de l'interculturalité. Car, comme le pense le philosophe Emmanuel Kant, la théorie va de pair avec la pratique. Il serait donc « absurde » de soustraire l'une de l'autre. Ainsi, une observation minutieuse du milieu artistique peut favoriser la réflexion sur la notion de l'interculturalité. Autrement dit, sur le chantier de l'interculturalité, il y a encore de nombreuses pistes que l'on peut exploiter. Il peut y avoir une bonne complémentarité entre la recherche et la pratique. Au niveau culturel, la danse contemporaine est aussi le lieu de rassemblement qui met en interaction différents groupes culturels de manière à créer quelque chose de nouveau. En outre, très peu d'études abordent les questions de la danse sous une approche communicationnelle. Pourtant, les compagnies de danse ont un large public qui regarde et apprécie, j'allais dire se

transforme aussi en approchant ce monde multiculturel. Un des éléments majeurs de notre recherche réside dans le langage de la danse qui véhicule des informations et qui participe d'ailleurs, dans l'esprit de Gadamer, à la transformation du public qui côtoie ce milieu interculturel. De ce fait, nous considérons la danse en général et contemporaine en particulier comme un moyen d'expression. Autrement dit, la danse est un support de communication véhiculant des messages dans sa structure, participant efficacement et de manière pratique à la création de la cohésion sociale dans des espaces sociaux caractérisés par une grande diversité culturelle comme Montréal.

ANNEXE A

GRILLE D'ANALYSE DES TROIS DIMENSIONS ESSENTIELLES DE NOTRE RECHERCHE

Dimensions	Éléments constituants	Polyphonie des éléments		Interactions des éléments	
Dimension technique		Sources d'emprunts culturels et disciplinaires	Aires culturelles		
		Sinha Danse			
		- Mouvements - Gestuelles - Postures	Bharata natyam	Inde du sud	Combinaison entre le bharata natyam, une danse du sud de l'Inde, les arts martiaux d'Asie, la danse moderne et le ballet d'Europe.
			Ballet	Italie, France, Russie, etc.	
			Danse moderne	Allemagne, États- Unis	
			Arts martiaux	Japon, Chine, Corée	
			Théâtre	Grèce Antique	
		Improvisation			
		Zab Mabougou/ Compagnie Danse Nyata Nyata			
		LOKETO	Bases rythmiques chorégraphiques et musicales du Congo et des pays d'Afrique	Congo, Cameroun, Gabon, RDC, RCA, Côte-d'Ivoire, Guinée Conakry	Convergence polyrythmique des dances et des musiques d'Afrique.
		La Otra Orilla			
	- Mouvements - Gestuelles - Postures	Flamenco -Palmas -Zapateado -Flores	Espagne	Mise en commun du flamenco d'Espagne et du mime grec.	
		Théâtre	Grèce antique		
Dimension esthétique	Sinha Danse				
	Décor	Mobilier:		Rassemblement des objets venant d'horizons divers sur une même scène.	
		Tabouret	Canada, Québec		
		Table	Canada, Québec		
		Contenants:			
		Vase traditionnel	Inde		
		Tasses en porcelaine	Chine		
	Bouilloires en porcelaine	Chine			

		Objet culturel:		
		Maquette hindouiste	Inde	
		Instruments de musique:		
		1-Percussions :		
		Batterie hybride	Inde et pays d'Europe	
		Derbouka	Égypte	
		Tabla	Inde	
		Tombak ou Zarb	Iran	
		2-Instruments à vent:		
		Didgeridoo	Australie	
		Cornemuse traditionnelle	Australie	
		3-Cordophones:		
		Setâr	Iran	
		Viole de gambe	Espagne	
		Sarangi	Inde du Nord, Népal, Pakistan, Afghanistan	
	Costume	Pajama et chasuble	Inde	Mélange de styles indien et occidental
		Costume, cravate, chemise, t-shirt, pantalon	Grande Bretagne, Canada, Québec	
		Chapeaux	Inde	
	Musique	Groupes de musique		Sons uniques résultant d'une multitude de d'instruments et de voix entrecroisée.
		Collaboration musicale	Canada, Écosse, Liban, Inuit (Premières Nations), Inde	
		Ensemble Constantinople	Inde, Iran, Canada	

	Zab Maboungou/ Compagnie Danse Nyata Nyata			
		Mobilier :		
Décor		Tabourets	Afrique Centrale et de l'Ouest	Regroupement d'éléments d'origines diverses sur la scène.
		Instruments de musique :		
		1-Percussions :		
		Tambours Petwo	Haïti	
		Ngomas	Afrique Centrale	
		2-Idiophones :		
		Nyass	Afrique Centrale	
		Tambours à fente ou tams-tams	Afrique Centrale et de l'Ouest	
		Güiro	RDC, Caraïbes	
		Cloches doubles	Nombreux pays d'Afrique	
		3-Cordophones :		
	Violoncelle	Canada et pays d'Europe		
Costume		Pantalons droits, larges, vestons, bustiers, corsages et chandails	Canada et pays d'Europe	Mise en lien des éléments divergents : costume calqué sur le modèle occidental et chorégraphies inspirées des danses et des musiques d'Afrique.
Musique		Polyrythmie	Afrique Centrale et Afrique de l'Ouest	Mélange des sons émis par des instruments africains et occidentaux.
	La Otra Orilla			
		Mobilier :		
Décor		Chaise de bureau à roues	Canada et pays d'Europe	Union des éléments différents sur la scène.
		Autres objets :		
		Caisses parallélépipèdes	Canada, Québec	
		Traîne bleue	Espagne, Canada	
		Rideau en	Canada, Québec	

		aluminium		
		Toiles blanches	Canada, Québec	
		Instruments de musique :		
		1-Percussions :		
		Batterie hybride	Canada et pays d'Europe	
		Derbouka (petite)	Afrique du Nord, Moyen-Orient et pays Balkans	
		Idiophones :		
		Mini-orchestre de cymbales	Canada et pays d'Europe	
		Cajón	Pérou	
		Temböa	Québec, Canada	
		Cordophone :		
		Guitare Flamenca	Espagne	
		Instrument électronique :		
		Synthétiseur Roli	Canada et pays d'Europe	
		Autres sons :		
		Palmas	Espagne	
		Zapateado	Espagne	
	Costume	Robes colorées courtes, jupes longues, courtes, à volants, à traîne, pantalons, t-shirt, chemisier, juste-au-corps	Canada, Québec et pays d'Europe	Fusion d'une multitude de cultures occidentales, ibériques et inuites dans les tenues de scène.
		Bolero	Espagne	
		Zapatos de baile Flamenco	Espagne	
		Ensemble blanc pantalon et corsage, trench-coat, imperméable	Canada, Québec et pays d'Europe	
		Manteaux et chapeaux en fourrure	Inuit (Premières Nations) du Canada	

	Musique	Composition des membres de la compagnie	Espagne Pérou Moyen-Orient Balkans	Imbrication des sons des instruments et des chants d'opéra en diverses langues.
Dimension distribution artistique	Sinha Danse			
		Musiciens	Allemagne, Canada, Inde, Iran, Écosse, Liban, Inuit	Rencontre des porteurs de cultures diverses qui s'approprient les styles musicaux et chorégraphiques.
		Danseurs	Inde, Canada, Centrafrique, Québec, Nouveau-Brunswick, Irlande	
	Zab Mabougou/ Compagnie Danse Nyata Nyata			
		Musiciens	Canada, États-Unis, Togo, Ghana, RDC, Mali, Mexique, Haïti, Québec	Établissement des interactions menant à une symbiose musicale et chorégraphique.
		Danseurs	France, Congo, île de la Réunion, Canada, Québec, Haïti, Martinique, Jamaïque, Colombie, Irlande, Afrique du Sud	
	La Otra Orilla			
		Musiciens	France, Tunisie, Canada, Québec, Mexique	Interactions observées entre les interprètes aux multiples appartenances culturelles.
	Danseuse	Québec, Canada		

ANNEXE B
LIENS DES VIDÉOS DES PERFORMANCES DE CHAQUE
COMPAGNIE DE DANSE CONTEMPORAINE

1-Compagnie Sinha Danse

Burning Skin (1992) ([2015 version](#))

[Loha \(2000\)](#) mdp: loha_28

[Out of Bark and Bone](#) (2020)

[Sunya 2013](#) mdp: sunya

2-Zab Mabougou/Compagnie Danse Nyata Nyata

Wamunzo full work <https://vimeo.com/331885472>

Mot de passe: DB CLARKE

Mozongi salle de spectacle / full show <https://vimeo.com/275878725>

Mot de passe: mozonginew123

Montréal by Night : <https://vimeo.com/78695023>

Mozongi 1997 (version1) : pas disponible sous-forme de lien. Disponible seulement sous-forme DVD que nous pouvons rendre disponible sur demande.

3-Compagnie La Otra Orilla

Rite : <https://vimeo.com/489043867/a23e1c7c65>

The place in between : <https://vimeo.com/456312443/febf598491>

Moi&lesAutres : <https://vimeo.com/157060430/e427ae3016>

MAGNETIKAE : <https://vimeo.com/377138386/eb6fea76f0>

ANNEXE C

LA TECHNIQUE DU LOKETO

RYPADA : **Rythmes¹,** **Posture** **et Alignement** **pour** **la Danse Africaine**

Principes du LOKETO

Le LOKETO² désigne une séquence *onomatopéique* qui rend compte de trois temps/mouvements du corps³, lesquels permettent de construire les multiples formes-rythmes (nous en aborderons dix) auxquelles la danse donne accès.

Le LO :

Temps/mouvements des *pieds*
L'appui, la force et l'impulsion

Départ (répartition)

Dépôt initial du poids : temps/mouvement des pieds en direction du sol en vue d'atteindre la stabilité. Le poids se répand sur l'ensemble des pieds, ce qui permet d'aligner les deux centres du corps.

Le KÉ :

Temps/mouvement des *genoux*
Le ressort et la dynamique

Transition

Temps/Mouvement des genoux vers le haut ou vers le bas. Le « ké » est le déplacement qui se produit à la suite de – ou plutôt en réponse à – l'impulsion initiale. Il allie le transfert de poids – donc la division du corps – et l'échange de souffle. Il manifeste l'équilibre en pleine mouvement. Il est le principe dynamique par excellence.

Le TO :

Temps/mouvement des *hanches*
La flexibilité et la réceptivité

Retour

Dépôt (réception) des hanches résultant du déplacement préalable. Ce retour du poids (et des centres) vers une position initiale se fait dans une certaine proximité avec le « Lo » : celui-ci permet d'aborder le commencement alors que le « to » aborde la fin, ce qui rétablit l'unité du corps. *L'un comme l'autre, le « lo » et le « to » constituent dès lors les temps/mouvements spécifiques de l'impulsion à produire et à maintenir; ce qui exemplifie le principe rythmique, c'est-à-dire le mouvement par excellence.*

¹ Nous n'aborderons que des rythmes distincts, particuliers, « concrets ».

² En Lingala (langue des deux Congo), « loketo » veut dire « les hanches ».

³ Ici, le terme « corps » veut dire « corps-esprit ».

Le LOKETO permet de ramasser, déplacer et déposer son poids/souffle dans et hors du corps, tout en intégrant vigoureusement et harmonieusement les principes physiques, dynamiques et énergiques – c'est-à-dire rythmiques – de la marche humaine fondamentale. Tout mouvement se déploie selon ces principes de poids, de réceptivité et d'équilibre pour lesquels le corps s'ouvre (ouverture des deux centres), le souffle circule, les articulations se délient et les membres du corps se meuvent, distinctement, dans la force, le ressort et la flexibilité de l'ensemble.

Lokéto 1

Base et ressort de toutes les séquences/postures ou formes/rythmes à partir desquelles le mouvement s'articule

Lokéto 2 et Lokéto 3

Déplacement

Lokéto 4 (Lo intériorisé)

Équilibre et élévation

Lokéto 5 (Lo intériorisé)

Petit saut (leap)

Lokéto 6

Saut et ressort

Lokéto 7 (Lo intériorisé)

Redressement

Lokéto 8

Déplacement/retour (sur place)

Lokéto 9

Inclinaison du corps et retour. La table

Lokéto 10

Mouvement du bassin (hanches)



© Zab Maboungou/Compagnie Danse Nyata Nyata



ANNEXES D
ILLUSTRATIONS DE LA COMPAGNIE SINHA DANSE



D.1. Image de la pièce *Burning Skin*



D.2. Image de la pièce *Loha*



D.3. Image de la pièce *D'os et d'écorce (Out of Bark and Bone)*



D.4. Image de la pièce *Sunya*

ANNEXES E

ILLUSTRATIONS DE ZAB MABOUNGOU/COMPAGNIE DANSE NYATA NYATA



E.1. Image de la pièce *Wamunzo*



E.2. Image de la pièce *Mozongi 2*



E.3. Image de la pièce *Montreal by Night*



E.4. Image de la pièce *Mozongi 1*

ANNEXES F
ILLUSTRATIONS DE LA COMPAGNIE LA OTRA ORILLA



F.1. Image de la pièce *Rite*



F.2. Image de la pièce *The place in between*



F.3. Image de la pièce *Moi & les Autres*



F.4. Image de la pièce *Magnitika*

BIBLIOGRAPHIE

Agbobli, C., Kane, O. et Hsab, G (2013). *Identités diasporiques et communication*. Collection Communication. Québec (Québec): Presses de l'Université du Québec.

Agbobli, C., et Hsab, G. (2011). *Communication internationale et communication interculturelle : Regards épistémologiques et espaces de pratique* (Collection Communication). Québec: Presses de l'Université du Québec.

Allmen Rey-Von, M. (1994). « Des mots aux actes. Terminologie et représentation des migrations, des rapports sociaux et des relations interculturelles ». Dans Claudine Labat éd, Geneviève Vermès éd, et Association pour la recherche interculturelle. *Cultures ouvertes, sociétés interculturelles du contact à l'interaction*. Collection Espaces interculturels. Saint-Cloud, Paris: L'Harmattan.

Anctil, P. (2014). « Le congrès juif canadien et la promotion de l'éducation interculturelle (1947-1975) ». Dans Emongo, L. et White, B. (dir.) (2014). *L'interculturel au Québec : rencontres historiques et enjeux politiques*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal.

Banes, S. (2001). « Our Hybrid Tradition ». Dans Pontbriand, C. (dir.). *Danse : langage propre et métissage culturel/Dance: Distinct Language and Cross-Cultural Influences*. Actes du colloque organisé par le Festival international de nouvelle danse, les 30 septembre, 1er et 2 octobre à la Cinémathèque québécoise à Montréal. Montréal : Éditions Parachute.

Bakhtine, M. (1984). *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard, coll. « Tel ».

Berzonsky, M. D. (1989). The self as a theorist: Individuals differences in identity formation. *International Journal of Personal Construct Psychology* (2).

Bhabha, H.K. (1994). « DissemiNation. Time, narrative and margins of the modern nation ». In *The Location of Culture*. London: Routledge.

Bhabha, H. K. (1989). « The commitment to theory », in *The Location of Culture*. London:Routledge.

Bonneville, L., Grosjean, S. et Lagacé, M. (2007). *Introduction aux méthodes de recherche en communication*. Montréal: Morin Éd.

Bouchard, G. (2012). L'interculturalisme québécois : proposition d'une définition. Dans L'interculturalisme. Un point de vue québécois. Montréal : Boréal.

Bunjes, U. (2013). « The intercultural milestone: The history of the council of Europe's White paper on interculturel dialogue ». In Barrett, Martyn D., & Conseil de l'Europe. *Interculturalism and multiculturalism: similarities and differences*. Strasbourg: Council of Europe Publishing.

Cabin, P. (2000). L'essor de la sociologie interactionniste. Dans P. Cabin, & J.- F. Dortier (Éds), *La sociologie. Histoire et idées*. Auxerre : Sciences Humaines.

Carey, J. W. (1992). *Communication as culture: essays on media and society*. New York: Routledge.

Clifford, J. (1997). *Routes: Travel and translation in the late twentieth century*. Harvard University Press.

Cohen-Emerique, M.(2011). *Pour une approche interculturelle en travail social: théories et pratiques*. Politiques et interventions sociales. Rennes: Presses de l'École des hautes études en santé publique.

Cohen-Émérique, M. (1985). « La formation des praticiens en situations interculturelles. Le choc culturel: méthode de formation et outil de recherche — approfondissement ». Dans Actes du Colloque, *l'Interculturel en Éducation et Sciences humaines*. Toulouse : Publications de l'Université de Toulouse Le Mirail.

Cohen, O-J. (2002). *Comme un sublime esquif... Essai sur la danse contemporaine*. Paris : Séguier.

Cohen, Y. (1994). « De l'altérité à l'identité ». Dans Gagné, C. et Maison de la culture de Côte-des-Neiges. (1994). *Altérité*. Montréal: Maison de la culture Côte-des-Neiges.

Conseil de l'Europe. (2008). *Livre blanc sur le dialogue interculturel : "vivre ensemble dans l'égalité de dignité"*. Strasbourg: Éditions du Conseil de l'Europe.

Corbo, C. (1997). « Conditions politiques et conditions culturelles du dialogue interculturel ». Dans Tétu de Labsade, F. (1997) *Littérature et dialogue interculturel culture française d'Amérique*. Culture française d'Amérique. Sainte-Foy: Presses de l'Université Laval.

Crête, J. (2008). L'éthique sociale. Dans B. Gauthier (éd.), *Recherche sociale: de la problématique à la collecte des données* (5e éd.). Sainte-Foy: Presses de l'Université du Québec.

Demorgon, J. (2015). *Complexité des cultures et de l'interculturel, contre les pensées uniques*, (5^e éd.). Paris: Economica.

Dereze, G. (2009). *Méthodes empiriques de recherche en communication*. Bruxelles : Deboeck.

De Sardan J.P.O. (2008). *La rigueur du qualitatif, Les contraintes empiriques de l'interprétation socio-anthropologique*. Academia Bruylant, Collection Anthropologie prospective n°3

Deslauriers, J. P. et Kérisit, M. (1997). « Le devis de recherche qualitative ». Dans Poupart, J. et al. (éd.). *La recherche qualitative: enjeux épistémologiques et méthodologiques*, p. 85-112. Montréal : Gaétan Morin.

Dumont, F. (1987). *Le sort de la culture* (Positions philosophiques). Montréal: L'Hexagone.

Dumont, F. (1968). *Le lieu de l'homme la culture comme distance et mémoire* (Collection Constantes 14). Montreal: Editions HMH.

Durante Castillo, D. (1997). « Les enjeux de l'altérité et la littérature. Étude transculturelles ». Dans Tétu de Labsade éd., F. (1997) *Littérature et dialogue interculturel culture française d'Amérique*. Culture française d'Amérique. Sainte-Foy: Presses de l'Université Laval.

Emongo, L. et White, B. (dir.) (2014). *L'interculturel au Québec : rencontres historiques et enjeux politiques*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal.

Emongo, L. (2014). « Pannikar, l'interculturalisme au Québec » Dans Emongo, L. et White, B. (dir.) (2014). *L'interculturel au Québec : rencontres historiques et enjeux politiques*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal.

Frimat, F. (2010). *Qu'est-ce que la danse contemporaine*. Paris : Presses Universitaires de France.

Frozzini, J. (2014). « L'interculturalisme et la Commission Bouchard-Taylor ». Dans Emongo, L. et White, B. (dir.) (2014). *L'interculturel au Québec : rencontres historiques et enjeux politiques*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal.

Gadamer, H-G. (2005). *L'herméneutique en rétrospective I*. Traduction, présentation et notes de Grondin, J. Paris : Vrin.

Gadamer, H.-G. (1996). *Vérité et Méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. (J. Grondin, trad.). Paris : Éditions du Seuil. (Original publié en 1960). Geertz, C. (1998). « La description dense : vers une théorie interprétative de la culture », *Enquête*, 6, p. 73-105.

Gadamer, H-G. (1995). « L'inaptitude au dialogue », dans *Langage et Vérité*. Paris : Gallimard.

Geertz, C. (1973). *The Interpretation of Cultures*, Basic Books.

Germain-Thomas, P (2012). *La danse contemporaine, une révolution réussie?* Paris: Arcadi, Éditions de l'attribut.

Gilroy, P. (1987). « There Ain't No Black in the Union Jack » the Cultural Politics of Race and Nation. London: Hutchinson. Hall, E.T. (1984). *Le langage silencieux*. Paris : Seuil.

Goffman, E., (1974). *Les rites d'interaction*. (Ser. Collection "le sens commun"). Paris : Éditions de Minuit.

Goffman, E. (1975). *Stigmates : les usages sociaux du handicap*. (Ser. Collection "le sens commun"). Paris : Éditions de Minuit.

Hall, E.T. (1984). *Le langage silencieux*. Paris: Seuil.

Hall, S. (1995). « New cultures for old ». In Massey Doreen et Jess Pat (Eds), *A Place in the world? Place, Cultures and Globalization, The Open University*. New York: Oxford University Press.

Honneth, A. (2006). *La société du mépris : Vers une nouvelle Théorie critique* (Armillaire). Paris: Éditions La Découverte.

Hsab, G et Stoiciu, G (2011). « Communication internationale et communication interculturelle : des champs croisés, des frontières ambulantes ». Dans Agbobli, C., & Hsab, G. (2011). *Communication internationale et communication interculturelle : Regards épistémologiques et espaces de pratique* (Collection Communication). Québec: Presses de l'Université du Québec.

Huesca, R. (2012). *Danse, art et modernité. Au mépris des usages*. Paris : Presses universitaires de France.

Huesca, R. (2010). *L'écriture du spectacle vivant. Approche historique et esthétique*. Starsbourg : Le Portique.

Labadie, F., Lauret, J-M. , Pignot,L., Saez, J-P. (dir.) (2009). *Le dialogue interculturel en Europe : une nouvelle perspective*. Editions OPC.

Ladmiral, J. et Lipiansky, E. Marc. (1989). *La communication interculturelle*. Bibliothèque européenne des sciences de l'éducation. Paris: A. Colin.Loupe, L. (2000). *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles : ContredanseLüsebrink, H-J. (1997). « Domination culturelle et paroles résistantes. De la dimension conflictuelle dans la communication interculturelle ». Dans Tétu de Labsade, F. (1997) *Littérature et dialogue interculturel culture française d'Amérique*. Culture française d'Amérique. Sainte-Foy: Presses de l'Université Laval.

Laperrière, A. (2009). « L'observation directe ». Dans Gauthier, B. (2009). *Recherche sociale : De la problématique à la collecte des données* (5e éd.. ed.). Québec: Presses de l'Université du Québec.

Levinson, j. (2005). « Le contextualisme esthétique », tr. fr. R. Pouivet, in Cometti J.-P., Morizot J. et Pouivet R. (éd.), *Esthétique contemporaine. Art, représentation et fiction*. Paris : Vrin.

Levi Strauss, C. (1993). *Regarder, écouter, lire*. Paris: Plon.

Lo, J., Gilbert, H. (2002). Toward a topography of cross-cultural theater praxis. *The Drama Review*, 46(3), 33-53.

Jovelin, E. (2010). « L'interculturalité dans l'intervention sociale : d'un choc culturel à l'accompagnement intra-ethnique ». Dans Thésée, G., Carignan, N. et Carr. P. R. *Les faces cachées de l'interculturel: de la rencontre des porteurs de cultures*. Espaces interculturels. Paris: L'Harmattan.

Maboungou, Z. (2018). Actes du Symposium international « Pas juste de la danse ». Montréal: 12 au 15 décembre 2018.

Maboungou, Z. (2005). *Heya... Danse!* Montréal : CIDHICA.

Maffesoli M. (1990). *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*. Paris : Plon.

Mattelart, T. (2007). Médias, migrations et cultures transnationales. Médias recherches. Études. Bruxelles: De Boeck.

Ministère de l'Immigration, de la Diversité et de l'Inclusion (MIDI). (2014). *Vers une politique québécoise en matière d'immigration, de diversité et d'inclusion*. Montréal.

Mugnier, H. (2007). Art & Management, Paris, Demos (Ed.).North, X. (2013). « Le dialogue des cultures : du vis à vis à la métamorphose ». Dans Chérif Khaznadar (éditeur intellectuel, France) organisme de publication Maison des cultures du monde (Paris, et France). Colloque Accueillir les cultures étrangères en France La Rochelle. *À la rencontre des cultures du monde*.

Internationale de l'imaginaire. Nouvelle série ; 28. Maison des cultures du monde ; Actes Sud ; Leméac.

Olivieri-Godet, R. (2015). *L'altérité amérindienne dans la fiction contemporaine : Brésil, Argentine, Québec* (Collection Americana). Presses de l'Université Laval.

Paillé, P. et Mucchielli, A. (2012). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Paris, France: Armand Collin.

Paillé, P. et Mucchielli, A. (2003). *L'analyse qualitative en sciences humaines*. Editions : Armand Colin.

Pavis, P. (1990). *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris : J. Corti.

Peretz, H. (2004). *Les méthodes en sociologie: L'observation*. Paris: La Découverte.

Pontbriand, C. (2001) *Danse : langage propre et métissage culturel/Dance: Distinct Language and Cross-Cultural Influences*. Actes du colloque organisé par le Festival international de nouvelle danse, les 30 septembre, 1er et 2 octobre à la Cinémathèque québécoise à Montréal (p. 169-176). Montréal : Éditions Parachute.

Poupart, J. (1997). L'entretien de type qualitatif : considérations épistémologiques, théoriques et méthodologiques, *La recherche qualitative: enjeux épistémologiques et méthodologiques*. Montréal: Gaëtan Morin, 173–209.

Rafoni, B. (2008). « Quatre grandes expositions d'art contemporain japonais en France. Entre avant-garde et doxa ». Dans Thiéblement-Dollet, S. (dir.). *Art, médiation et interculturalité* (Interculturalités). Nancy : Presses universitaires de Nancy.

Rivière, C. (1990). « Culture ». Dans Auroux, S. (dir.), *Les Notions philosophiques*, tome 1. coll. «Encyclopédie philosophique universelle». Paris : P.U.F.

Rocher, F. (2014). « La mise en œuvre des recommandations de la Commission Bouchard-Taylor ». Dans Emongo, L. et White, B. (dir.) (2014). *L'interculturel au Québec : rencontres historiques et enjeux politiques*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal.

Sasson, A. (2008). « Le dialogue interculturel. Du discours à l'action ». Dans Valantin, J. et Euzen-Dague, M-G. (2008). *Le dialogue interculturel: une action vitale*. Les Cahiers de Confluences. Paris: L'Harmattan.

Savoie-Zajc L. (2008). L'entrevue semi-dirigée. Dans B. Gauthier (éd.), *Recherche sociale: de la problématique à la collecte des données* (5e éd). Sainte-Foy: Presses de l'Université du Québec.

Schatzman, L. et Strauss, A. L. (1973). *Field Research: Startégies for a Natural Sociology*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall.

Schiller, N.G., Basch, L.G. & Szanton Blanc, C. (1992). « Towards a Transnational Perspective on Migration: Race, Class, Ethnicity, and Nationalism Reconsidered ». *Annals of the New York Academy of Sciences*; 645. New York: Academy of Sciences, 1992. Souty, J. (2011). *La rencontre des cultures*. Paris: Le Cavalier Bleu.

Stoiciu, G (2011). « La communication interculturelle comme champ d'études : Histoire, carte et territoire ». Dans Agbobli, C., et Hsab, G. (2011). *Communication internationale et communication interculturelle : Regards épistémologiques et espaces de pratique* (Collection Communication). Québec: Presses de l'Université du Québec.

Stoiciu, G., Brosseau, O. (1989). *La différence, comment l'écrire? Comment la vivre?* Communication internationale et communication interculturelle (Collection Circonstances). Montréal: Humanitas-Nouvelle optique.

Taylor, C., & Gutmann, A. (1997). *Multiculturalisme : Différence et démocratie* (Champs ; 372). Paris: Flammarion.

Touraine, A. (1999). *Comment sortir du libéralisme?*. Paris : Fayard.

Touraine, A. (1997). *Pourrions-nous vivre ensemble? Egaux et différents*. Paris : Fayard

Verbunt, G. (2001). *La société interculturelle: vivre la diversité humaine*. Paris: Éditions du Seuil. Wilson, R (2013). « The urgency of intercultural of dialogue in Europe of insecurity ». In Barrett, Martyn D., & Conseil de l'Europe. *Interculturalism and multiculturalism: similarities and differences*. Strasbourg: Council of Europe Publishing.

RÉFÉRENCES ÉLECTRONIQUES

- Berzonsky, M. D. (2004). Identity processing style, self-construction, and personal epistemic assumptions: A social-cognitive perspective. *European Journal of Developmental Psychology*, 1(4), 303–315. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.1080/17405620444000120>
- Berzonsky, M. D. (1995). Public self-presentations and self-conceptions: The moderating role of identity status. *The Journal of Social Psychology*, 135(6), 737. doi: <http://dx.doi.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.1080/00224545.1995.9713976>
- Choueiri, R. (2008). Le « choc culturel » et le « choc des cultures » . *Géographie et cultures*. Récupéré de <https://journals.openedition.org/gc/801>
- Clifford, J. (1994). Diasporas. *Cultural Anthropology*, 9(3). Further Inflections: Toward Ethnographies of the Future, pp. 302-338. Blackwell Publishing on behalf of the American Anthropological Association Stable. Récupéré de URL: <http://www.jstor.org/stable/656365>
- Cohen-Émérique, M. (1993). L'approche interculturelle dans le processus d'aide. *Santé mentale au Québec*, 18 (1), 71–91. Récupéré de <https://doi.org/10.7202/032248ar>
- Conseil des arts du Canada (2017). *Conseil des arts du Canada Politique en matière d'équité*. Récupéré de <https://conseildesarts.ca/-/media/Files/CCA/Corporate/Governance/Policy/CCA/CACPolitiqueEquite.pdf>
- Conseil de l'Europe (2005). *Projet de Déclaration de Faro sur la stratégie du Conseil de l'Europe pour le développement du dialogue interculturel*. Dans Actes de conférence de clôture du 50ème anniversaire de la Convention culturelle européenne 27-28 octobre Faro, Portugal. Récupéré de https://www.coe.int/t/dg4/CulturalConvention/Source/DGIV-DC-FARO_2005_8FR.pdf
- Conseil interculturel de Montréal. (2019). Montréal, cité interculturelle. Stratégies intégrées en six étapes et conditions de réussite pour une politique interculturelle. Récupéré de http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/page/conseil_interc_fr/media/documents/strategie_integree_six_etapes.pdf
- Danse maintenant. (s.d.). *Le langage du corps*. Dans Pourquoi Danser? Récupéré de <https://www.dansemaintenant.com/langage-du-corps/forge-nos-vies/>
- Dantas, M. (2008). Ce dont sont faits les corps anthropophages: la participation des danseurs à la mise en œuvre chorégraphique comme facteur de construction de corps dansants chez deux chorégraphes brésiliennes. (Thèse de doctorat). Université du Québec à Montréal. Récupéré de <https://archipel.uqam.ca/1466/1/D1725.pdf>
- Decoret-Ahiha, A. (2005). L'exotique, l'ethnique et l'authentique: Regards et discours sur les danses d'ailleurs. *Civilisations*, 53-1(2), 149-166. Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-civilisations-2005-2-page-149.htm>.

De Han, N. (2010, 30 mars). La Otra Orilla : autour du 12. DFDanse. <http://www.dfdanse.com/article1121.html>

Diversité artistique Montréal (2018). Pour un processus d'équité culturelle. Rapport lors de la consultation sur le racisme systémique dans le milieu des arts, de la culture et des médias à Montréal. Récupéré de <http://www.diversiteartistique.org/public/files/misc/etudes/rapport-pour-un-processus-d-equite-culturelle-racisme-systemique-dam-diversite-artistique-montreal-2018.pdf>

Drapeau, A. (2014). *Aspects méthodologiques de l'échantillonnage*. Institut universitaire en santé mentale de Montréal. Récupéré de

<http://www.iusmm.ca/documents/pdf/Recherche/Recherche/ADrapeau-COPEP.pdf> Endres, J.

(2010). Le « dialogue interculturel » au Conseil de l'Europe, à l'Union européenne et à l'Unesco : état des lieux. Récupéré de

https://www.researchgate.net/publication/318745268_Le_dialogue_interculturel_au_Conseil_de_l'Europe_a_l'Union_europeenne_et_a_l'Unesco_etat_des_lieux

Frimat, F. (2011). *Qu'est-ce que la danse contemporaine : (Politiques de l'hybride)*. Paris cedex 14, France: Presses Universitaires de France.

<https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/puf.darco.2011.01>

Fratagnoli, F. (2014) « L'Hybride à l'Épreuve Du Corps Dansant: Étude de Créations de La Scène Contemporaine Anglo-Saxonne ». *Revista Brasileira de Estudos Da Presença* 4, n° 3 (s. d.): 486–508. Récupéré de <https://doi.org/10.1590/2237-266041501>.

Garcia, M. (2007). Diversité des référents culturels dans l'organisation : comment optimiser la rencontre des cultures ?. *Management & Avenir*, 13(3), 57-76. Récupéré de <https://doi.org/10.3917/mav.013.0057>

Grondin, J. (2005). La fusion des horizons. La version gadamérienne de l'adæquatio rei et intellectus? *Archives de Philosophie*, 68(3), 401-408. Récupéré de <https://doi.org/103917/aphi.683.0401>

Guhéry, S. (2004). « La danse contemporaine, laboratoire d'une action nouvelle? » *L'Annuaire théâtral*, n° 36: 44-57. Récupéré de <https://doi.org/10.7202/041575ar>.

Imbert, G. (2010). L'entretien semi-directif : à la frontière de la santé publique et de l'anthropologie. *Recherche en soins infirmiers*, 102(3), 23-34. doi:10.3917/rsi.102.0023.

Mons Spinner, C. (2011). « Danse contemporaine, identité et politiques culturelles » *Présence Africaine*, Nouvelle série 183, pp. 105-124. Présence Africaine Éditions Stable. Récupéré de URL: <https://www.jstor.org/stable/43617309>.

Mucchielli, A. (2007). Les processus intellectuels fondamentaux sous-jacents aux techniques et méthodes qualitatives. Dans Royer, C. (dir.). *Bilan et perspectives de la recherche qualitative en sciences humaines et sociales*. Actes du 1er colloque international francophone sur les méthodes qualitatives. 27-29 juin 2006. Université Paul Valéry, Montpellier III. Recherches Qualitatives: Les collections : Hors-série « Les Actes ». Association pour la recherche qualitative. Récupéré de http://www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/hors_serie/hors_serie_v3/MucchielliFINAL2.pdf.

Office québécois de la langue française (2017). *Grand dictionnaire terminologique : Distribution artistique*. Récupéré de http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=8877455

Poupart, J. (2011). « Tradition de Chicago et interactionnisme : des méthodes qualitatives à la sociologie de la déviance ». Dans *De l'usage des perspectives interactionnistes en recherche*. Recherches qualitatives 30(1), pp. 178-199. Association pour la recherche qualitative. Récupéré de <http://www.recherche-qualitative.qc.ca/Revue.html>

Ramos Santana, I., Tardif, J., & Farchy, J. (2008). Jean tardif, Joëlle Farchy, les enjeux de la mondialisation culturelle. *Questions De Communication*, 403–405. <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.1652>

Rapport final (2014). *Diversité des pratiques professionnelles de la danse à Montréal*. Une étude partenariale de l'Université du Québec à Montréal et du Conseil des arts de Montréal, financée par le Conseil des arts de Montréal et le Conseil des arts et des lettres du Québec, en collaboration avec le Regroupement québécois de la danse. Récupéré de <https://www.artsmontreal.org/media/artistes/diversite/2015EtudeDiversiteDanse.pdf>

Rautenberg, M. (2008). « L'« interculturel », une expression de l'imaginaire social de l'altérité ». *Hommes & migrations*. Musée de l'histoire de l'immigration, pp.40-44. Récupéré de <https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00371581>

Roland, P. (2011). « Les imaginaires de l'ailleurs en danse contemporaine ». *Présence Africaine*, Nouvelle série, 183, pp. 79-89. Présence Africaine Editions. Récupéré de URL: <https://www.jstor.org/stable/43617307>

Sinha Danse. (s.d.). « Compagnie ». Récupéré de <https://sinhadanse.com/compagnie/#direction-artistique>

Thérésine, A., Chalu, M-J. et Tierou, A. (2013). « Alphonse Tierou: défendre les couleurs contemporaines de la danse africaine ». *Africultures* 92-93, n° 2 (s. d.): 312–321. <https://doi.org/10.3917/afcul.092.0312>.

UNESCO. Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles, (s.d.). Récupéré de <http://www.unesco.org/new/fr/culture/themes/culturaldiversity/diversity-of-cultural-expressions/the-convention/convention-text>

Zab Maboungou/Compagnie Danse Nyata Nyata (s.d.). « À Propos ». Récupéré de <https://www.nyata-nyata.org/>