

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE DIALOGUE INTERCULTUREL : ENTRE CORPORÉITÉ ET IDENTITÉ.  
ÉTUDE DE L'ŒUVRE CHORÉGRAPHIQUE DE SIDI LARBI CHERKAOUI  
DANS LA PERSPECTIVE DE L'HERMÉNEUTIQUE CONTEMPORAINE.

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR  
ROXANNE ROBILLARD

DÉCEMBRE 2014

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.01-2006). 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

Une condition s'imposait pour que j'entame une maîtrise : Marie-Christine Lesage, cette femme de passion et de rigueur, devait accepter de me diriger. Exhaussée, je n'aurais cependant jamais pensé que, sous sa direction, mon parcours aurait été à ce point stimulant, marqué par tant de belles opportunités de travail et de conseils avisés. Sans ses gestes de confiance répétés, le chemin parcouru aurait été des plus ardues, alors qu'en réalité, bien que parfois confrontant, il a été des plus enrichissants. Pour tout cela, je vous dis merci.

Merci, tout particulièrement, à Sidi Larbi Cherkaoui. Non seulement vos œuvres scéniques incitent à nous interroger sur les arts vivants actuels et leur mutation, elles nous remettent également en question en tant que chercheur(e), surtout en tant qu'individu. Vous nous placez face à d'importants défis. Je vous en remercie.

Guillaume, merci d'avoir été cet ancrage si solide alors que tout pouvait soudainement vaciller. Jusque dans les plus infimes détails, tu auras été le plus parfaits des compagnons. Toujours attentif, compréhensif, si encourageant. Ta passion pour la philosophie a été contagieuse; nos nombreuses discussions, enflammées et déstabilisantes, mais combien précieuses, m'ont portée tout au long de ma réflexion. Ce mémoire en porte la couleur. Je ne te dirai jamais assez merci.

Parce que votre support a été indéfectible depuis le début de mes études, Maman, Papa, je vous offre mes plus sincères remerciements. Vos mots réconfortants, formulés chacun à votre manière, m'ont résonné en tête tout au long de cette aventure. Chaque jour, vous m'avez littéralement accompagnée. Vous étiez "là", confiants en moi, à me murmurer à l'oreille que j'en étais capable. Grâce à vous, grâce à votre amour et votre présence, j'y suis arrivée!

À ces fabuleuses que j'ai la chance d'appeler mes amies, merci. Source vive d'inspiration, chacune de vous avez fait la différence. Votre douce folie m'aura été indispensable, tout autant que votre regard bienveillant et vos paroles pleines de sagesse. Vous avez porté plusieurs chapeaux : confidente, coach de vie, humoriste privée, soupape à vapeur, etc. Sachez que je vous en suis plus que reconnaissante.

Un clin d'œil aux membres du comité éditorial de la revue *aparté* | *arts vivants* pour vos idées rafraîchissantes, vos points de vue singuliers et vos réflexions pertinentes. À vos côtés, j'ai pu apprendre de maintes façons. Ce fut un bonheur de vous côtoyer.

Merci, enfin, à Veerle Vogelaere, chargée de presse et de communication chez Eastman, pour les nombreux documents et captations vidéo qu'elle m'a fait parvenir, ainsi qu'à Koen Broos (*Babel<sup>(words)</sup>*) et Hugo Glendinning (*Sutra*) pour m'avoir permis d'utiliser leurs magnifiques photos. Cette documentation aura été essentielle à la réalisation de ce mémoire.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	vi	
INTRODUCTION .....	1	
CHAPITRE I		
DIALOGUE ET ÉCHANGE :		
MATIÈRE ET FINALITÉ DE LA CRÉATION .....		13
1.1	Première période : un geste corrosif et impétueux .....	14
1.2	Deuxième période : altérité et sens de la découverte .....	21
1.3	Être frontalier et sensibilité interculturelle .....	29
1.4	L'interculturalisme dans les arts vivants .....	33
1.4.1	Un concept contesté .....	39
1.4.2	Entre universalistes et matérialistes, la pratique de Cherkaoui .....	42
1.5	L'herméneutique philosophique de Gadamer .....	46
1.5.1	L'importance de la différence et du dialogue .....	49
1.5.2	<i>Bildung</i> : dépassement de notre condition et ouverture à d'autres possibles .....	51
CHAPITRE II		
AUX SOURCES DU DIALOGUE : ANCRAGE CORPOREL ET APPARTENANCE À UN MONDE COMMUN.....		56
2.1	Des espaces modulables assujettis à des êtres corporels .....	59
2.2	Différentes corporéités : discours corporels singuliers .....	65
2.3	La gestuelle : essence des caractères ethniques .....	71
2.4	Effet miroir : être en prise sur le monde .....	77
2.5	La parole, disposition corporelle et personnelle .....	84
2.6	L'existence de l'homme est corporelle .....	88

CHAPITRE III	
AUTHENTICITÉ ET DIALOGUE :	
CES ENTRE-DEUX QUI FAÇONNENT LE RÉEL .....	91
3.1 L'ère de l'authenticité .....	96
3.2 Solo : leitmotiv de la désorientation et de l'errance identitaire .....	99
3.2.1 Les mains pour rappeler le lien à l'autre .....	107
3.3 (En)jeux chorégraphiques de négociations :	
pour un idéal de la reconnaissance .....	113
3.3.1 Corps à corps pour (re)trouver sa voix .....	114
3.3.2 Refus de reconnaissance et absence de compréhension mutuelle ..	122
3.4 Idéal de la compréhension .....	124
3.4.1 Élévation au particulier et à l'universel .....	127
3.4.2 « Langage perspicace de contrastes » .....	129
3.4.3 Quête d'authenticité et spiritualité .....	134
CONCLUSION .....	137
APPENDICE A	
TEXTE SUR LA LANGUE ANGLAISE, <i>BABEL</i> <sup>(WORDS)</sup> .....	146
APPENDICE B	
LES TROIS SPECTACLE DE SIDI LARBI CHERKAOUI À L'ÉTUDE .....	148
APPENDICE C	
CHORÉGRAPHIES DE SIDI LARBI CHERKAOUI .....	152
RÉFÉRENCES .....	154

## RÉSUMÉ

Complexes, intrigantes et invitant à un retour sur soi, les créations du chorégraphe Sidi Larbi Cherkaoui rappellent que les mutations sociales entraînées par les rapports croissants de contiguïté entre les différentes cultures mettent forcément à l'épreuve nos présupposés existentiels ainsi que l'ensemble de nos croyances. Il nous a donc semblé intéressant de saisir comment la pluralité des formes artistiques qu'il convoque dans ses (co)créations, qui reposent sur un principe de collaboration, lui permet de mettre en œuvre un dialogue interculturel *authentique*, à savoir un dialogue axé sur une volonté d'apprentissage et de compréhension réciproque.

Ainsi, nous montrerons dans le premier chapitre comment l'expérience de l'altérité que ce créateur belgo-marocain met au-devant de la scène, depuis ses tout débuts, se développe de pair avec une investigation toujours plus en profondeur du processus dialogique, mais aussi de ses enjeux, conditions et exigences. Cette analyse esthétique qui témoignera du cheminement artistique de Cherkoui, tout en éclairant la place qu'y occupent les pièces de notre corpus, soit *zero degrees* (2005), *Sutra* (2008) et *Babel<sup>(words)</sup>* (2010), nous conduira à affirmer que son discours scénique se positionne sous l'épithète de l'interculturalisme dans les arts vivants.

Après avoir avancé l'idée que l'herméneutique contemporaine offre une approche féconde pour aborder son vocabulaire chorégraphique, nous illustrerons comment cet artiste flamand, à partir de l'expérience corporelle, s'emploie à témoigner de l'ouverture constitutive des cultures – ouverture qui permet une contamination réciproque et fructueuse tant sur le plan artistique qu'humain. Dans ce deuxième chapitre, nous prendrons à la fois appui sur certaines thèses de l'herméneutique philosophique de Hans-Georg Gadamer, sur les analyses phénoménologiques de l'être-au-monde de Maurice Merleau-Ponty, ainsi que sur les écrits anthropologiques d'Edward T. Hall et de David Le Breton.

Le troisième chapitre de ce mémoire traitera finalement de la quête de sens qui réside au cœur de la pratique scénique de Cherkaoui, une quête indissociable d'un rapport à l'altérité, surtout en cette ère d'intense proximité culturelle. Nous expliciterons alors comment les interactions sensibles qu'il orchestre suggèrent un indéniable potentiel de transformation identitaire.

### MOTS CLÉS :

Sidi Larbi Cherkaoui – Danse contemporaine – Interculturalisme – Dialogue – Corporéité – Identité – Herméneutique contemporaine – Authenticité – Interartialité.

## INTRODUCTION

Absorber sans arrêt de nouveaux apprentissages est une manière d'être en compétition avec la réalité qui m'entoure, en harmonie aussi. J'assume les influences, je n'ai rien à perdre et tout à gagner à ce jeu-là.

Sidi Larbi Cherkaoui

We are also enriched by knowing what other human possibilities there are in our world. It cannot be denied, however, that the path to acknowledging this is frequently painful. The crucial moment is the one where we allow ourselves to be interpellated by the other; where the difference escapes from its categorization as an error, a fault, or a lesser, undeveloped version of what we are, and challenges us to see it as a viable human alternative. This unavoidably calls our own self-understanding into question.

Charles Taylor

Affirmer qu'il est désormais urgent et nécessaire de se pencher sur les implications sociales, politiques et philosophiques des rencontres intercommunautaires, tient du lieu commun. Nul ne peut ignorer aujourd'hui que le multiculturalisme, le réaménagement des communautés dû à l'immigration, ainsi que les brassages et métissages des cultures<sup>1</sup> nous confrontent à de nouveaux enjeux d'ordre moral et éthique. Comme l'explique Jean-Claude Guillebaud, « [l]a globalisation ne se résume pas à la simple ouverture de nos frontières, de nos commerces ou de nos curiosités. De façon plus essentielle, elle signifie une irruption du monde et de la "différence" au cœur de nos sociétés et de nos consciences. » (2008, p. 12) Ainsi, face au foisonnement et à la diversification culturelle des grands centres urbains, où peuvent s'entrechoquer des réalités contradictoires, les rapports interculturels qui y prennent place demandent non seulement des solutions ajustées à des problématiques toujours singulières, mais exigent par le fait même que nous renouvelions sans cesse les concepts et appareils notionnels à partir desquels nous concevons et abordons ces dynamiques intersubjectives.

Si cet appel à un examen itératif concerne avant tout les sciences sociales, il s'avère alors indéniable que la scène contemporaine ne puisse s'y soustraire. De par l'hybridité et le syncrétisme des formes scéniques et culturelles qui y apparaissent de plus en plus manifestes et diverses, les pratiques d'un nombre grandissant de

---

<sup>1</sup> Dans le cadre de ce mémoire, nous nous appuyerons sur la notion de *culture* telle que définie par Edward T. Hall, célèbre anthropologue américain dont l'œuvre fait autorité dans le domaine de la recherche interculturelle. Rappelant qu'au sujet de ce terme de nombreuses divergences de détails prévalent, celui-ci soutient que « [...] la plupart des anthropologues définissent la culture à l'aide des trois traits suivant : elle n'est pas innée, mais acquise; les divers aspects de la culture constituent un système – c'est-à-dire que tous les éléments de la culture sont solidaires; enfin elle est partagée et, par là, délimite les différents groupes. » (1976/1979, p. 21) Dans son ouvrage *Au-delà de la culture*, Hall souligne en outre que « [l]'homme communique au moyen de la culture. Aucun aspect de la vie humaine n'échappe à son emprise, qu'il s'agisse de la personnalité, de la manière de s'exprimer (y compris des manifestations d'émotions), de penser, de bouger, de résoudre les problèmes, de la planification et du tracé des villes, de l'organisation et du fonctionnement du système de communication, ou des structures et du fonctionnement des systèmes économiques et gouvernementaux. » (p. 21-22)

praticiens de la scène déplacent nos repères et nous incitent à un renouvellement constant de nos interrogations et de nos cadres d'analyse.

Les œuvres performatives à l'intérieur desquelles se trouvent en présence diverses traditions culturelles apparaissent de fait réfléchies par un corpus théorique devant être incessamment approfondi et repensé à la lumière des présentes réalités sociales. De même, le terme *interculturalisme* dans le champ des arts vivants ne semble pas trouver consensus, tant il repose sur des terminologies approximatives, voire hasardeuses. Concept contentieux s'il en est un, ce dernier soulève d'importantes divergences d'opinion et oppositions critiques. En témoignent les questions qu'il suscite : Est-ce que les propositions scéniques relevant de croisements et d'interpénétration culturelles revêtent la même signification d'une culture à une autre? D'une époque à une autre? Comment les cultures interagissent-elles, s'incarnent-elles et parviennent-elles à négocier leurs différences? Quel traitement et quel discours la pratique interculturelle réserve-t-elle désormais aux particularismes culturels? Sont-ils aplanis au profit d'une vision universalisante? Sont-ils exacerbés pour témoigner d'une réelle impossibilité de dialogue entre des êtres venus d'horizons variés? Propose-t-elle au contraire une position intermédiaire entre universalisme et particularisme? Quelles conceptions de l'identité et, plus spécifiquement, de l'identité culturelle de telles pièces véhiculent-elles? Qu'ont en commun ces processus de création qui témoignent de la pluralité de l'expérience vécue et surtout, comment différent-ils d'hier à aujourd'hui? Qu'en est-il de leur potentiel d'apprentissage et de compréhension mutuelle? La scène risque-t-elle, malgré elle, de générer certaines iniquités? L'interculturalité dans les arts vivants n'est-elle cohérente que si l'aspect politique d'une création l'emporte sur la dimension esthétique?

C'est dans un tel contexte que s'inscrivent nos recherches portant sur la pratique de Sidi Larbi Cherkaoui, un jeune artiste belgo-marocain dont le projet chorégraphique

est tout orienté vers la dimension humaine et relationnelle des rencontres interethniques ou, pour le dire autrement, vers le dialogue interculturel. Il aura suffi que nous assistions à une seule de ses créations à l'automne 2008, soit *Myth* (2007), pour qu'émerge un ensemble de questions sur ce langage scénique protéiforme et polyphonique, traduisant une certaine contemporanéité. L'expérience répétée, en 2009, avec *Sutra* (2008) et, en 2011, avec *Babel*<sup>(words)</sup> (2010) n'aura que confirmé et surtout, complexifié cette interrogation générale.

Révélé en 1995 dans le cadre du concours du "meilleur solo de danse belge" organisé par Alain Platel, qu'il remporte grâce à un numéro où déjà les styles coexistent, Cherkaoui<sup>2</sup> est dès lors animé par une interrogation sur les conditions et les possibilités même du dialogue. Chorégraphe anversoïis ayant près d'une cinquantaine de créations à son actif<sup>3</sup>, ce dernier compte au nombre restreint de ces artistes de la

---

<sup>2</sup> Alors danseur amateur œuvrant dans le milieu de la variété, celui-ci gagne une bourse pour un stage de jazz à New York et un an d'apprentissage, à Bruxelles, auprès d'Anne Teresa De Keersmaeker au sein de sa propre école, PARTS (Performing Arts Research and Training Studio). C'est fort d'un cheminement propre à celui d'un autodidacte qu'il rejoint ensuite les rangs du collectif Les Ballets C de la B, fondé par Platel lui-même – d'abord à titre d'interprète (de 1997 à 2001) avant d'y réaliser ses premières chorégraphies, *rien de rien* (2000), *Foi* (2003) et *Tempus Fugit* (2004). En effet, de 17 à 23 ans, il prend plutôt des cours de danse classique avec Marie-Louise Wilderijkx (qu'il fera danser à son tour dans son premier spectacle *rien de rien*), tout en participant à plusieurs ateliers où il expérimente divers styles chorégraphiques. Dans le documentaire *Rêves de Babel* (Kent, 2009), il commente ces années en soutenant qu'il n'était pas très "doué", c'est-à-dire qu'il faisait déjà tout à sa manière, incapable de reproduire trait pour trait ce qu'on lui enseignait. Il affirme qu'il était déjà, en ce sens, dans la transformation de données. Celui pour qui la danse s'est d'abord manifestée par l'entremise de vidéoclips dont il répétait les chorégraphies, sera ensuite rapidement repéré par un producteur télévisuel. Ainsi, pendant quatre ans, avant de faire son entrée dans le milieu professionnel sous l'égide des Ballets C de la B, c'est sur les plateaux de télévision qu'il emmagasine techniques et acquis.

<sup>3</sup> Rapidement, Cherkaoui travaillera au sein des plus grandes institutions européennes : les Ballets de Monte-Carlo (*In memoriam* [2004] et *Mea culpa* [2006]), le Sadler's Wells à Londres (*Sutra* [2008] et *m̄longa* [2013]), en passant par le Grand Théâtre de Genève (*Loin* [2005]), les Ballets Cullberg de Stockholm (*End* [2006]), le Royal Danish Ballet (*L'Homme de bois* [2007]), la Monnaie de Bruxelles (*Apocrifu* [2007], *House of the Sleeping Beauties* [2009]), mais aussi le Toneelhuis d'Anvers (*Myth* [2007] et *Origine* [2008]), le ballet National de Hollande (*Labyrinth* [2011]) et le Ballet de l'Opéra de Paris (*Boléro* [2013]). En 2009, il crée sa première commande américaine, *Orbo Novo*, pour le Cedar Lake Contemporary Ballet à New York. L'année suivante, il fonde sa propre

danse qui multiplie avec pertinence les collaborations artistiques. Il semble que ce soit avant tout l'héritage spécifique de chacun de ses collaborateurs, à savoir leur inscription physique et symbolique dans un champ socioculturel donné, qui agit chez lui en tant que véritable moteur de la création. Souple, vivante et fort complexe, la grammaire chorégraphique à laquelle il travaille se métamorphose au gré des rencontres qu'il provoque et repose corrélativement sur l'aléa et l'imprévisible de l'échange.

Dans ses œuvres, retentissent et s'entremêlent çà et là les techniques corporelles et les formes traditionnelles auxquelles il s'est frotté, guidé chaque fois par un collaborateur-spécialiste. Arts martiaux et arts du cirque, *kathak* indien, flamenco, *kuchipudi*, danse de rue, mais aussi chant polyphonique de tradition orale qu'il considère comme une danse de l'intérieur, tous « [c]es nouveaux acquis balayent son parcours d'un coup de pinceau bariolé dont les couleurs courent souvent tout au long de sa vie pour surgir tout à coup de façon plus nette dans une production. » (Boisseau, 2013, p. 35) Aussi bien dire que Cherkaoui brasse sans gêne et sans tabous les références chorégraphiques traditionnelles, contemporaines et urbaines, ce qui lui permet d'entrevoir la danse comme un lieu privilégié de questionnement sur les potentialités et les écueils des croisements interculturels.

Loin de toute reproduction folklorique, son langage chorégraphique que plusieurs considèrent foisonnant et insaisissable porte ainsi la couleur des échanges qui l'ont rendu possible. Foncièrement empreinte de théâtralité, la création chez Cherkaoui est en soi synonyme de collaboration et de dialogue : « [...] il s'agit de glorifier la relation entre les individus plutôt que les individus eux-mêmes », précise-t-il (Kerouanton, 2004, p. 84).

---

compagnie Eastman, dérivé de son nom de famille et signifiant "là où le soleil se lève" (Puz/zle [2012], 4D [2013], 生长genesis [2013]).

À l'image de nos expériences humaines, l'ensemble de ses créations est de ce fait indéniablement marquée par les répercussions de la mondialisation et des flots migratoires qu'elle engendre. Intrigantes et déstabilisantes, elles invitent toutes à leur façon à un retour sur soi, et nous rappellent que les mutations sociales entraînées par la contiguïté des différentes cultures mettent forcément à l'épreuve nos présupposés existentiels ainsi que l'ensemble de nos croyances. Bien qu'aux yeux de certains ces rapprochements interconfessionnels et interculturels se révèlent synonymes de fragilisation et de tensions, il semble que ce chorégraphe autodidacte les conçoive plutôt comme l'occasion d'un partage fructueux, comme la possibilité d'un enrichissement mutuel. C'est en soi ce qu'il avance dans cet énoncé qui fait retour sur son parcours : « Comme artiste et comme être humain, c'est ainsi que je vois ma vie : un apprentissage perpétuel. J'aurai toujours besoin d'apprendre. J'ai été élevé dans un ensemble fixe de valeurs, maintenant il est l'heure pour moi d'élargir ma vision, de me familiariser avec les valeurs et les mœurs des autres et peut-être de les ajouter aux miennes. » (Cherkaoui et Delmas, 2007, p. 19)

Visiblement conscient que nous appartenons à « [...] une époque fort déconcertante, au cours de laquelle la mondialisation apparaît aux yeux d'un grand nombre de nos semblables non comme un formidable brassage enrichissant pour tous, mais comme une uniformisation appauvrissante, et une menace contre laquelle il faut se battre pour préserver sa propre culture, son identité et ses valeurs » (Maalouf, 1998, p. 120), Cherkaoui n'hésite pourtant en rien à faire des relations interculturelles l'essence et la constante de son esthétique scénique. De la sorte, ce dernier se révèle comme un créateur dont le discours artistique est indéniablement traversé par l'"esprit métissé du temps", où comme jamais, « [...] le pluralisme ethnique et les métissages interculturels de toutes sortes se multiplient en rhizomes à la faveur de plus en plus de créations expérimentales en art qui maintiennent, hors des cadres idéologiques des décennies précédentes [...] et, de manière plus personnelle, la différence et la dissidence. » (Sioui Durand, 2001, p. 54)

Ainsi, Cherkaoui ne cesse d'investir la sphère relationnelle. « Inlassablement, il tente d'intégrer les disparités, de combiner les contraires. Désir increvable d'adhérer à l'autre, de le rencontrer pour le comprendre. » (Boisseau, 2013, p. 13) Dans cet ordre d'idées, il nous a semblé intéressant de saisir comment la pluralité des formes artistiques qu'il convoque dans ses créations lui permet de mettre en œuvre un dialogue interculturel *authentique*, à savoir un dialogue axé sur une volonté d'apprentissage et de compréhension réciproque. L'objectif principal de notre mémoire consistera donc à dégager les avenues thématiques, scéniques et chorégraphiques par lesquelles Cherkaoui récusé cette perspective postmoderne qui reconnaît dans toute volonté de compréhension une volonté d'appropriation, d'assimilation et de domination de l'altérité (Grondin, 2006, p. 93-105). Suivant cette dernière, les valeurs et les croyances seraient radicalement *incommensurables* d'une culture à l'autre, c'est-à-dire sans commune mesure si bien qu'elles seraient incapables de s'engager dans un véritable dialogue et qu'elles renonceraient par le fait même à l'idée d'un "monde commun". Loin de consentir à cette thèse de l'incommensurabilité<sup>4</sup>, qui nous prétend ainsi captifs de nos univers de sens respectifs, nous tâcherons de démontrer, à titre d'hypothèse, que ce créateur flamand fait plutôt le pari d'une ouverture à l'Autre, autrement dit un « pari du "danser ensemble" pour réussir à vivre ensemble » (Kerouanton, 2004, p. 71).

Afin de saisir de quelles façons un tel dialogue peut s'incarner sur scène, tout en cherchant à savoir ce qu'il y fait apparaître, nous nous intéresserons tout particulièrement à trois de ses œuvres où les traditions et cultures nous semblent

---

<sup>4</sup> Celle-ci se trouve critiquée de manière pénétrante par Richard J. Bernstein dans son article « The Specter Haunting Multiculturalism » (2010). Inspiré par les écrits philosophiques de Hans-Georg Gadamer, ce philosophe américain soutient la thèse suivante : « I argue that the very idea of radical incommensurability is incoherent. This does not entail an abstract universalism but rather sensitivity to the ways in which *all* languages and cultures are in principle open to the real possibility of enlarging one's vision and mutually understanding. » (p. 381) Dans cet article, Bernstein explore donc les sources philosophiques de l'incommensurabilité qu'il considère comme un spectre hantant les sociétés pluriculturelles.

coexister dans une non-hiérarchie des valeurs. S'effectuant en de multiples va-et-vient, notre analyse portera entre autres sur le duo *zero degrees*, créé en 2005 avec le chorégraphe anglo-bengali Akram Khan, spécialiste par ailleurs du *kathak* indien. Cette pièce, ayant marqué selon Guy Cools un pan de l'histoire de la danse du début du XXI<sup>e</sup> siècle (Boisseau, 2013, p.105), relate en grande partie cet évènement vécu par Khan à la frontière entre le Bangladesh et l'Inde, lorsque celui-ci eut à confronter un garde frontalier au sujet de son passeport. Il y est également question de cet homme mort sur le train, auquel Khan s'est vu interdit de porter secours. Une situation faite de confusion, de culpabilité et de frustration qui l'accompagnera longtemps et qui inspira la ligne directrice de ce spectacle, soit ce degré zéro, ces entre-deux où les choses se transforment en une autre. Nous aborderons également deux œuvres auxquelles nous avons pu assister : *Sutra* (2008), créée sous la forme d'un carnet de voyage avec près d'une vingtaine de moines bouddhistes, lesquels partagent la scène avec Cherkaoui; et finalement *Babel<sup>(words)</sup>* (2010), une création animée par de nombreux interprètes aux horizons ethnoculturels variés, cosignée avec le danseur Damien Jalet, où les rencontres fortuites de la ville forcent les territoires personnels de chacun à s'entrechoquer et à s'interpénétrer.

Ainsi, il nous semble opportun d'entamer la discussion autour du geste chorégraphique de Cherkaoui en dressant, dans un premier chapitre, les grandes lignes de son parcours artistique qui se scinde, à notre avis, en deux périodes : une première manifestation plus sombre et impétueuse qu'il échafaude à partir du moment où il intègre en 1997 les Ballets C de la B, puis une seconde progressivement marquée par davantage de quiétude où le concept de dialogue, qui est au cœur de notre propos, devient incontournable. Cette mise en contexte, qui met au jour les limites floues entre deux temps de création qui se chevauchent et s'interpénètrent, nous permettra de revenir plus en détails sur les œuvres de notre corpus et révélera comment l'œuvre toute entière de Cherkaoui est portée par une pulsion première lui

permettant de déstructurer, en une collusion fouguese et assumée des êtres et des langages artistiques, les lois chorégraphiques admises.

Cet exercice de comparaison et de mise en relation servira également à mettre en relief cette idée selon laquelle depuis *rien de rien* (2000), sa toute première création, un itinéraire chorégraphique se dessine nettement chez lui. De fait, chacune de ses pièces est intimement liée à celle qui la précède, de par le fait qu'elles reprennent les mêmes motifs chorégraphiques et thématiques tout en proposant une réponse aux interrogations précédemment posées. En relevant cet effet de concordance entre les pièces, il nous sera alors possible de souligner de quelles façons cette envie d'entrer en contact avec autrui pour mieux le comprendre gagne en importance dans sa pratique et tend éventuellement à se confirmer dans la seconde période de son parcours – période à laquelle appartiennent les œuvres de notre corpus. Nous verrons, par ailleurs, comment l'expérience de l'altérité qu'il met au-devant de la scène se développe de pair avec une investigation toujours plus en profondeur du processus dialogique, mais aussi des enjeux, conditions et exigences qu'il suppose. Nous rendrons ainsi compte des dimensions narrative et formelle d'une telle réflexion, qui s'appuie ici sur des expérimentations corporelle et scénique que nous tâcherons de décrire.

Si cette analyse esthétique témoignera du cheminement artistique de Cherkaoui, tout en éclairant la place qu'y occupent *zero degrees*, *Sutra* et *Babel*<sup>(words)</sup>, celle-ci nous conduira à affirmer que son discours scénique – fortement animé par sa double posture identitaire, lui qui est né de mère flamande et de père marocain – se positionne sous l'épithète de l'interculturalisme dans les arts vivants. Ainsi, dans la deuxième partie de ce chapitre, nous survolerons les nombreuses et divergentes définitions cherchant à cerner ce phénomène relatif à la rencontre et à l'interpénétration de diverses formes et traditions culturelles. Nous développerons ensuite les raisons qui nous poussent à croire que l'approche chorégraphique de

Cherkaoui et son traitement scénique de la "différence" échappent au débat qui perdure dans ce champ d'études, fortement polarisé entre théoriciens universalistes et matérialistes. Autrement dit, nous chercherons à démontrer en quoi son projet artistique ne peut être adéquatement étudié à la lumière de cette documentation écartelée entre deux pôles : d'une part, une pensée s'attachant au potentiel d'enrichissement expérientiel et, surtout, esthétique de la rencontre interculturelle et, d'autre part, une réflexion qui, inspirée par les théories poststructuralistes et postcoloniales, s'intéresse aux risques de domination, de décontextualisation et d'appropriation culturelle qu'implique un tel face à face<sup>5</sup>.

Dans la mesure où le langage scénique de Cherkaoui fait de l'apprentissage, de la transmission et de la compréhension ses principes fondateurs et qu'il repose sur une sensibilité manifeste à l'égard des particularismes culturels, nous tenterons de faire valoir, en conclusion de ce premier chapitre, qu'une approche mitoyenne dans le champ de l'interculturalisme s'avère nécessaire afin d'en saisir toute la singularité et la complexité. Ainsi, parce qu'elle traite de façon pénétrante de la compréhension et de l'effort dialogique, nous ferons appel à l'herméneutique philosophique de Hans-Georg Gadamer, à laquelle nous adjoindrons les études de Charles Taylor. À partir de ce tour d'horizon de la pensée gadamérienne, nous constituerons un appareil notionnel qui aiguillera, tout au long de ce mémoire, notre réflexion critique et nos analyses scéniques.

Après avoir établi que l'exigeante expérience de l'échange constitue plus que jamais la pierre d'assise de son geste artistique, nous dégagerons par la suite les avenues par lesquelles Cherkaoui pose l'expérience corporelle en tant que condition première du dialogue, de la conversation avec autrui. Grâce aux écrits anthropologiques de David

---

<sup>5</sup> Sceptique quant à la possibilité d'un véritable dialogue entre des individus appartenant à différents contextes socioculturels, la philosophie poststructuraliste soutient que le seul résultat produit par les interactions interculturelles ne peut être que la domination (l'hégémonie culturelle), ou une simple coexistence minimale (le relativisme).

Le Breton et d'Edward T. Hall ainsi qu'aux analyses philosophiques de Gabor Csepregi, nous illustrerons, dans notre second chapitre, en quoi sa pratique artisanale met effectivement l'emphase sur différentes corporéités qui expriment sans exception une singularité reposant sur des habitus liés à des appartenances ethnoculturelles et des apprentissages distincts. En étant axé de la sorte sur certaines facultés intrinsèques de communication ainsi que sur le potentiel évocateur et narratif de la chair, le travail corporel de proximité façonné par Cherkaoui nous semble faire signe vers notre appartenance physique à un monde commun. En nous appuyant sur la thèse phénoménologique de l'être-au-monde de Maurice Merleau-Ponty, et plus précisément sur celle de l'ancrage corporel, nous soutiendrons au regard des pièces de notre corpus que la question du corps chez Cherkaoui est intimement liée à l'idée d'une appartenance partagée qui, en dépit de nos différences, atteste d'une communication toujours possible.

En dernier lieu, il s'agira d'explicitier comment les interactions sensibles qu'orchestre le chorégraphe flamand, qui ne sont pas sans rappeler les avenues de rencontre à la fois nombreuses et incontournables qui ponctuent notre quotidien, suggèrent un indéniable potentiel de transformation identitaire. Comme quoi la compréhension de l'autre mène éventuellement à la compréhension de soi. À une époque caractérisée par une crise du sens et des valeurs, qui connaît un fort repli sur l'individualité, il apparaît que l'identité personnelle fait désormais l'objet d'une quête de sens, d'un effort d'autodéfinition – quête qui, nous le soutiendrons, insuffle à l'œuvre de Cherkaoui toute son impulsion créatrice. En ce sens, il s'agira dans ce dernier chapitre de mettre en évidence le fait qu'à travers la rencontre de l'autre et la compréhension mutuelle souhaitées par Cherkaoui, se prolonge la quête d'authenticité qui nous anime tous en tant que moderne. À partir du postulat de base voulant que le vocabulaire scénique de celui-ci soit empreint d'une volonté de construction de soi, nous tenterons d'éclairer certains de ses motifs chorégraphiques à

la lumière de *l'idéal moral de l'authenticité*, un concept mis de l'avant par Charles Taylor dans *Grandeur et misère de la modernité*.

Nous pouvons maintenant plonger plus avant dans l'œuvre chorégraphique de Sidi Larbi Cherkaoui, tout en gardant en tête que dans la danse contemporaine « [...] le corps, la réflexion, la poétique s'emportent mutuellement dans le même voyage » et que « l'un donne ses ressorts à l'autre en de permanents va-et-vient » (1997, p. 76). C'est donc portée par les mots de Laurence Louppe que nous débiterons notre investigation nous permettant de saisir avec plus d'acuité comment Cherkaoui, en traitant à la fois du corps et de l'identité, revisite sans relâche la fragile possibilité d'un dialogue interculturel axé sur une compréhension réciproque.

## CHAPITRE I

### DIALOGUE ET ÉCHANGE : MATIÈRE ET FINALITÉ DE LA CRÉATION

Dancing can both recognise and move across boundaries, making fluid such categories as self and other, nature and culture, body and mind, and personal and political. The interconnectedness of bodies and identities creates what I consider the transformative power of live performance.

Ann Cooper Albright

### 1.1 Première période : un geste chorégraphique corrosif et impétueux

*Rien de rien* (2000). Dans un écho à la célèbre chanson d'Édith Piaf, Sidi Larbi Cherkaoui affirme, dès son premier opus<sup>6</sup>, qu'*il ne regrette rien* : ni de bousculer les idées reçues, ni d'être habité par une envie irrépressible de traiter des maux de ce monde, pas plus qu'il ne regrette de faire de la dissemblance, humaine et esthétique, un gage de cohésion.

Comme toute première œuvre, *rien de rien*, glisse des codes d'accès, chuchote des confidences, assène quelques vérités. Obsessions, bile et sang, vitalité foutraque se déversent dans cette pièce de séparation, de rupture, mais aussi de délivrance. (Boisseau, 2013, p. 10)

Dans ce monde imaginé, entre mosquée et piste de danse, où retentissent grâce à six musiciens les harmonies contemporaines de Gubaidulina, Kodaly et Ligeti, six danseurs aux origines et âges multiples, dont Cherkaoui, s'adonnent à une danse brute, impétueuse et sans compromis. Retenus par un mur sur lequel est inscrit en calligraphie arabe *Les interdits attisent les envies*, ceux-ci témoignent d'« un urgent besoin d'être<sup>7</sup> ». Sur scène, cette décharge d'énergie, qui le rapproche du courant flamand versant Wim Vandekeybus<sup>8</sup>, file au travers d'une succession de tableaux,

---

<sup>6</sup> C'est notamment à partir de cette pièce que Cherkaoui se fait connaître du public. Cette création est cependant précédée de deux premiers essais, soit *Anonymus Society* (1999) et *Afwezen (fatalidad)* (1999).

<sup>7</sup> En référence à l'article « Un urgent besoin d'être » de la théoricienne de la danse Andrée Martin (2006).

<sup>8</sup> Du reste, Damien Jalet, grand complice artistique de Cherkaoui, a fait ses débuts en danse auprès de ce grand chorégraphe. Cherkaoui, de son côté, a cocréé avec Vandekeybus le spectacle *It* (2002) que tous deux ont interprété, dans le cadre de « Sujets à vif », piloté par la SACD, au Festival d'Avignon. Près de dix ans plus tard, ils réitèrent l'expérience et créent *It 3.0* (2011). Il nous semble également important de soulever ici que Wim Vandekeybus, aussi bien que Jan Fabre et Jan Lauwers, tous autodidactes de la danse, « [...] à des degrés divers, ont contribué à ouvrir les champs de la danse et du mouvement parce que les questions qu'ils se posent sont issues de leurs expériences des arts plastiques et visuels. » (Frétard, 2004 p. 77) Ainsi, Cherkaoui, pour qui le dessin fut le premier

comme autant d'images insolites et hétéroclites jouant de superpositions et d'éclats de sens. Les interprètes y entament, par exemple, « [...] une chanson populaire religieuse italienne que l'Église réfute, mais qui met à l'unisson les corps de deux danseurs incarnant Shiva dans une mosquée<sup>9</sup>. »

Dès lors, l'écriture scénique de Cherkaoui qui est d'une complexité toujours renouvelée, mais au sein de laquelle point tout de même une forme d'humilité et de simplicité<sup>10</sup>, se présente comme une suite d'énigmes qui enjoint le spectateur à faire appel à la fois à ses référents personnels ainsi qu'à son expérience perceptive pour les résoudre. Pour reprendre les mots de Rosita Boisseau, qui a récemment consacré un ouvrage entier à la pratique de Cherkaoui :

[s]on écriture spectaculaire ne joue pas la carte narrative et démonstrative, mais avance sur un mode diffracté et volontairement décousu. Les motifs diffusent comme des bombes à irradiation lente qui libèrent des images, des sensations, fonctionnent selon des associations d'idées [...]. Cette profusion s'édifie au rythme d'un montage cinéma *cut*, typique de la danse contemporaine depuis le début des années 1980 (2013, p. 45).

Ainsi, *rien de rien*, première pièce de ce créateur à l'enseigne des Ballets C de la B, porte en germes tout l'univers chorégraphique qu'on lui connaît désormais : thèmes existentiels, traitement ironique et fantaisiste de ces derniers, dimension spirituelle, convocation et entrelacement de tous les langages scéniques, exploration de

---

médium d'intérêt et qui soutient à cet effet que « [l]a danse a été pour [lui] un prolongement du crayon » (Cherkaoui, 2006, p. 13), s'inscrit donc à plus d'un égard dans le sillage de Vandekeybus et d'une certaine veine de la tradition chorégraphique flamande.

<sup>9</sup> Propos recueillis sur le site Internet de la compagnie Eastman, à l'adresse suivante : <http://www.east-man.be/fr/14/52/Rien-de-Rien>

<sup>10</sup> Nous partageons, en effet, cette pensée exprimée par Akram Khan au sujet du travail chorégraphique de Cherkaoui : « In Larbi's work [...] there's always a complexity, and underneath it a sense of humility and simplicity. You feel like you can absorb it all, but later it's all chaos. This contradiction fascinates me. It's also very human. » (Hutera, 2008, p. 5-6)

nombreux styles chorégraphiques, musique de diverses origines interprétée en direct, plateaux épurés, « envie de corps et de mouvements extrêmes » (Boisseau, 2013, p. 14). D'emblée, l'approche chorégraphique de Cherkaoui est aussi très théâtrale. En fervent admirateur de Pina Bausch, grande chorégraphe allemande à l'origine du *Tanztheater* (le théâtre dansé) qu'il a personnellement côtoyée, il n'hésite aucunement à intégrer la parole, le jeu et le chant dans la représentation. Il incite également ses interprètes à être eux-mêmes sur le plateau, du moins à brouiller la frontière entre le vrai et le faux. Ainsi, ces derniers se trouvent souvent à jouer « [...] leur propre rôle ou [à] se confondre avec des personnages très proches d'eux, [ils] s'inventent tels qu'ils sont avec bravoure et fierté, aussi mal en point soient-ils. » (p. 17) Bien que la danse-théâtre à laquelle le chorégraphe travaille soit plus excessive et trouble que chez Bausch, une certaine raréfaction du mouvement dansé est toute aussi perceptible dans ses œuvres, Cherkaoui lui préférant souvent une gestuelle tirée du quotidien. En outre, l'un des traits les plus distinctifs de l'esthétique scénique de ce créateur consiste en une dissociation récurrente entre le geste dansé et les situations représentées, une innovation technique également attribuable à la pratique de cette chorégraphe qu'il cite souvent à titre d'inspiration (Ginot et Michel, 2002, p. 247).

De *rien de rien*, une chorégraphie aux forts accents théâtraux, Damien Jalet, interprète de celle-ci et complice de Cherkaoui depuis ses tout débuts<sup>11</sup>, dira qu'elle relève d'un mélange très singulier, à savoir celui de chaque facette de leur personnalité additionnée de leur expérience intime. De fait, dès cette proposition scénique, Cherkaoui pose les jalons d'une démarche artistique au cœur de laquelle la singularité de l'individu est une « valeur précieuse à protéger » (Boisseau, 2013,

---

<sup>11</sup> Effectivement, Damien Jalet, en plus d'avoir introduit Cherkaoui au chant polyphonique de tradition orale par l'entremise de Christine Leboutte, fut « [...] chorégraphe et coauteur *d'avant, Aleko, Babel*<sup>(words)</sup>, *Boléro, 4D*; assistant à la chorégraphie sur *tempus fugit, In Memoriam, Loin, End, Sutra*; conseiller artistique sur *Puz/zle*; danseur dans *rien de rien, d'avant, Foi, tempus fugit, Aleko, Myth, La Zon-Mai, TeZuKa*. » (Boisseau, 2013, p. 54)

p. 10). Source inépuisable d'inspiration, le vécu de chacun des danseurs est mis en partage dans l'espoir de faire « [...] resurgir une certaine profondeur, une énergie qui [le] touche, et qui [il] espère touchera le public. » En ce sens, « [s]es créations sont souvent leur création aussi. » (p. 28)

D'ailleurs, Cherkaoui le répète abondamment, cette ouverture à la pluralité des individus lui vient de son prédécesseur, Alain Platel – un homme tout aussi attentif que lui aux opinions de ses danseurs-acteurs aux formations diverses et venus d'horizons culturels variés. À ce sujet, le chorégraphe soutient : « [...] ce goût de la collaboration, je crois l'avoir développé en dansant avec Alain Platel. J'aime énormément l'espace qu'il crée. La liberté totale qu'Alain accorde à ses interprètes exige de leur part une responsabilité absolue. » (Cherkaoui, 2006, p. 21) S'inscrivant de la sorte dans la tradition de l'un des pionniers de la *nouvelle vague flamande*, reconnu pour ses productions éclectiques, populaires et engagées, Cherkaoui en perpétue la devise : « Cette danse s'inscrit dans le monde, et le monde appartient à tous<sup>12</sup> ». Ainsi, la communauté bigarrée qui peuplait la scène de *rien de rien* ne tardera à s'élargir, si bien que depuis cette production, la diversité ethnoculturelle et l'hétérogénéité des interprètes avec qui il collabore ne font que s'accroître (Boisseau, 2013, p. 10) – les corps multiples décidant corrélativement du choix esthétique, voire philosophique du créateur (Loupe, 1997, p. 71).

Fort de cette appartenance à un clan des plus disparates, composé entre autres d'un noyau dur de collaborateurs avec qui il préserve des liens étroits<sup>13</sup>, Cherkaoui ne

---

<sup>12</sup> Propos recueillis sur le site des Ballets C de la B : <http://www.lesballetscdela.be/#/fr/les-ballets-c-de-la-b/the-company/artistic-platform/>

<sup>13</sup> Nous pensons ici à bon nombre d'interprètes, mais plus précisément au danseur wallon Damien Jalet, au dramaturge flamand Guy Cools, au plasticien et sculpteur anglais Antony Gormley, à la chanteuse belge Christine Leboutte, ainsi qu'à certains compositeurs, dont l'anglais Nitin Sawhney d'origine indienne, Szymon Bróska de Pologne et Patricia Bovi (fondatrice de l'ensemble italien Micrologus).

cherche pas à montrer des individus et leurs différences, mais se penche plutôt « [...] sur les relations qui existent entre les individus eux-mêmes. » (Kerouanton, 2004, p. 10) Ainsi, dans sa volonté de rassembler, le chorégraphe cherche à comprendre ce qui nous relie, ce qui nous connecte l'un à l'autre, sans toutefois perdre de vue la complexité, l'ambiguïté et la brutalité pouvant s'immiscer dans nos relations interpersonnelles – interculturelles de surcroît. Cette volonté de réunir des êtres que tout semble distancier et cette aisance à susciter entre eux la conversation feront couramment dire à plusieurs critiques et observateurs de la scène contemporaine que Cherkaoui s'emploie à mettre en œuvre une certaine « danse relationnelle », « un métissage à la fois humain et scénique », ou encore, « une écriture scénique profondément humaniste ». De fait, comme le mentionne María Pagés, danseuse et chorégraphe avec laquelle il crée en 2009 le duo *Dunas*, il semble que « [r]ien de l'humanité ne lui est étranger. » (Boisseau, 2013, p. 160)

Par ailleurs, cette synergie entre les collaborateurs/interprètes ancre définitivement sa pratique dans divers propos d'actualité. Il affirme lui-même puiser à même la réalité pour étoffer sa démarche artistique : « I create things from what is happening in the world [...] things I'm learning or hearing by talking to you – it all comes in and influences me. But it's more than just self-reflection. I really do believe in thinking together more than alone. » (Hutera, 2008, p. 5) Au plus près donc des considérations politiques, culturelles et identitaires de ses collaborateurs, Cherkaoui parvient entre autres à traiter des enjeux découlant de cette inéluctable logique de rencontre et de métissage qui nous happe tous en cette ère de mondialisation. Sensible aux nombreuses contradictions émanant du contexte sociopolitique actuel, le chorégraphe propose dès ses premières créations une réflexion portant à la fois sur l'identité, la différence culturelle, la reconnaissance de l'Autre et le vivre ensemble dans un monde où ces notions sont en perpétuelle remise en question. Conséquemment, ce créateur parvient à esquisser sur scène, au détour d'une parole, d'un geste, d'un chant religieux, ou de leur superposition, divers malaises prenant place au sein de nos

sociétés plurielles contemporaines. Il aborde de front l'inconfort d'être "différent", la souffrance liée aux préjugés ethniques, la brutalité souvent associée à la coexistence, la violence engendrée par toute forme de repli identitaire, l'incertitude occasionnée par une remise en question constante de nos principes et de nos valeurs morales et/ou religieuses, etc. – sans toutefois verser dans un fatalisme sans issues, puisque Cherkaoui parvient toujours à conjuguer le drolatique au dramatique, autrement dit à nous faire rire de nous-mêmes.

Ainsi, chez ce chorégraphe, il s'agit toujours de trouver le *médium* artistique le plus juste, le plus évocateur et le plus puissant, ou alors une combinaison interartistique<sup>14</sup> distincte, lui permettant de partager, de canaliser avant tout son urgence à dire le réel, « [...] surtout [son] urgence à "jouer avec", comme il aime à le rappeler. » (Kerouanton, 2004, p. 9) À la lumière de cet empressement à témoigner d'une société faite d'injustices où se trament mille et un conflits de nature identitaire sur lesquels il est nécessaire de s'interroger, les premières années de création chez Cherkaoui s'enchaînent et se ressemblent, toutes aussi imprégnées d'accès de colère et d'un franc désir d'en découdre. Le propos ne cesse, en outre, de se raidir et de s'assombrir jusqu'à *Foi* (2003), sorte d'« opéra médiévo-contemporain<sup>15</sup> » à partir duquel il sera

---

<sup>14</sup> Dans le documentaire *Rêves de Babel* (Kent, 2009), Cherkaoui précise que, selon lui, tout peut être indistinctement dit, dansé ou chanté, ce qui l'incite à brouiller volontairement une certaine hiérarchie entre les différentes pratiques artistiques. Ce chorégraphe, qui embrasse le spectre des arts dans sa totalité, reconnaît donc à chaque discipline artistique une particularité propre qui lui permet d'évoquer distinctement et avec justesse les différentes réflexions qu'il tient à mettre en partage. Peut-être est-ce bien là le point de départ à partir duquel il est possible d'affirmer que les œuvres de ce créateur flamand ouvrent sciemment sur une pratique de l'interartistique. Comme le précise Marie-Christine Lesage, « [i]l n'est possible de parler d'interartistique que dans la mesure où l'on reconnaît à chaque art une identité, même minimale, tout en sachant que celle-ci est mouvante. » (2008, p. 21) En ce sens, le concept de l'interartialité semble éclairant quant à la *praxis* artistique de Cherkaoui, pour autant que celui-ci met davantage l'accent « [...] sur la dynamique à la fois relationnelle et différentielle qui caractériserait l'art contemporain, et plus précisément la scène contemporaine : les arts entreraient davantage en interaction, croiseraient des territoires, des pratiques, des pensées et des formes de représentation, sans nécessairement que ces processus relèvent de la synthèse ou du mélange. » (p. 21)

<sup>15</sup> Expression recueillie sur le site d'Eastman pour décrire cette œuvre phare de Cherkaoui : <http://www.east-man.be/fr/14/30/Foi>

considéré par plusieurs comme « l'un des plus dignes représentants de la danse contemporaine<sup>16</sup> ».

À la lisière du théâtre et de la danse, cette pièce chargée rassemblant dix-huit artistes, musiciens, danseurs et chanteurs confondus, fait allusion aux bouleversements qui ont marqué les dernières décennies. Par le biais d'un langage scénique composite, Cherkaoui parvient à évoquer aussi bien Hiroshima, l'Holocauste, le conflit israélo-palestinien (les larges pans de mur gris face auxquels les performeurs se retournent en murmurant tout en y laissant quelques marques de sang ne sont pas sans rappeler le mur des Lamentations), que nombre de guerres interethniques et interconfessionnelles (un bulletin météo renseigne sur les températures excessivement arides au-dessus de zone de conflits), en plus des désastres écologiques qui se multiplient (une danseuse nue se retrouve engluée dans une matière visqueuse, sorte de "marée noire"). Dans un décor apocalyptique – « Thank you, Jesus, I'm still alive » lance un des personnages –, quelques survivants accompagnés de leurs anges gardiens se questionnent sur leurs croyances, leurs petites et grandes "fois" personnelles (Cherkaoui, 2006, p. 16). Des airs de l'Ars Nova de Gand du XIV<sup>e</sup> siècle se font entendre; les musiciens du groupe Capilla Flamenca surplombent l'espace de jeu et nous rappellent cette « époque des croisades qui font résonance aux traumatismes contemporains » (Kerouanton, 2004, p. 70). Pour ajouter au propos, les corps survoltés s'adonnent à une danse ultraphysique aux limites du possible, comme s'ils tentaient « d'exorciser la réalité » (Boisseau, 2013, p. 14).

Quant aux œuvres que Cherkaoui présente par la suite, elles recèlent tout autant d'ingéniosité et de détails esthétiques qui entrent en tension, interfèrent, s'imbriquent et se faufilent dans la trame narrative du spectacle. La même force poétique s'en

---

<sup>16</sup> C'est bien ce qu'avance le journaliste Justin Morin de la revue *Mouvement*, dans son article *Joyeuse harmonie de danse, chant et théâtre*, portant sur le spectacle *Foi* paru en mars 2003 : <http://www.mouvement.net/agenda/joyeuse-harmonie-de-danse-chant-et-theatre>

dégage : « les déclarations intimes [qui] prennent le ton de l'audace » (p. 15) se prolongent de création en création et le plateau ne cesse d'être cet espace de résilience, pour ne pas dire cathartique, où l'on déverse par le truchement de textes durs et d'images inconfortables, doutes, questionnements, peurs et hontes. Sans toutefois verser dans la désillusion, puisqu'au travers de cette obscurité point toujours la possibilité d'un dialogue, la preuve étant que les spectacles reposent sur une collaboration et un échange fructueux entre des créateurs aux horizons artistiques et ethnoculturels disparates. Cherkaoui remet ainsi à sa façon « chaque pas de notre "civilisation" en question » (p. 16).

## 1.2 Deuxième période : altérité et sens de la découverte

De ces spectacles frondeurs aux sombres accents – desquels se distinguent *tempus fugit* (2004), une coproduction avec le Tanztheater Wuppertal de Pina Bausch présenté au Festival d'Avignon, *In Memoriam* (2004) et *Mea culpa* (2006) créés pour Les Ballets de Monte-Carlo et *Myth* (2007) spectacle faisant suite à *Foi* –, une pièce préfigure néanmoins un tournant, ou plus précisément une sorte de renouveau dans le discours artistique de Cherkaoui.

Nous pensons ici à *zero degrees*<sup>17</sup>, première création figurant à notre corpus. Créée en 2005 avec Akram Khan, l'une des figures les plus importantes de sa génération sur la scène chorégraphique britannique, cette œuvre à deux ouvre une brèche, nous semble-

---

<sup>17</sup> Fait anecdotique, cette production voit le jour au Sadler's Wells, à Londres, au lendemain des attaques à la bombe du métro londonien. Ce phénomène de synchronicité, qui s'ajoute au fait qu'après près d'un an de tournée, *rien de rien* ouvre le festival de Bitez, à Belgrade, seulement trois jours après les attentats du 11 septembre 2001 et que *Foi*, en première à Gand le 18 mars 2003, est applaudie et encensée quant à elle le jour même où les États-Unis donne le feu vert pour l'exécution des opérations militaires en sol iraquien, incite Guy Cools à penser que ces exemples illustrent « [...] l'essence d'un processus de création : comment les souvenirs personnels et autobiographiques d'un artiste trouvent une forme universelle susceptible de se raccorder avec les expériences du public. » (Boisseau, 2013, p. 105)

t-il, dans le parcours du chorégraphe. Premier d'une série de trois<sup>18</sup>, ce duo paraît définitivement plus lumineux, sans pour autant être délesté de toute la fougue, presque volcanique, qui caractérise le geste chorégraphique de Cherkaoui. Moins colérique, laissant pressentir une souffrance sur la voie d'être apaisée, cette proposition se démarque surtout de celles qui la précèdent du fait qu'elle s'intéresse différemment à la notion de *dialogue*. Autrement dit, il semble qu'en cimentant son amour pour la collaboration, cette pièce pousse un cran plus loin la réflexion, sur le plan formel et narratif, et l'expérimentation, aussi bien corporelle que scénique, autour de ce qui est entendu par un « entretien entre deux ou plusieurs personnes<sup>19</sup> ».

Bien qu'avant cette production Cherkaoui prône, au nom d'une égalité de principe, une certaine dynamique dialogique entre les individus tout autant qu'entre les cultures, les langues et les moyens d'expression, tout en veillant à ne pas les confondre ou à les synthétiser, il nous apparaît qu'à partir de *zero degrees* l'emphase est progressivement mise sur les exigences, les enjeux et les possibilités même du dialogue, c'est-à-dire sur le processus même de la conversation. Ne s'agit-il pas après tout d'une œuvre scénique créée autour de leur rencontre? Une œuvre qui nous semble donc porter littéralement au-devant de la scène l'expérience de l'altérité, et ce qu'elle comporte en matière de dualité, d'exploration et de transformation. D'ailleurs, cette remarque de Cherkaoui semble aller en ce sens : « The idea was to work together and see where it would lead us, and to see what I can get out of this project that will change me rather than to keep doing what I think is right. » (Hutera, 2008 p. 8)

---

<sup>18</sup> Cherkaoui répètera effectivement l'expérience avec María Pagés, en 2009, pour *Dunas* où il se frotera au flamenco et avec Shantala Shivalingappa, en 2010, pour *Play*, pièce pour laquelle il s'initie au *kuchipudi*.

<sup>19</sup> Sens étymologique de dialogue, du latin *dialogus*. Informations recueillies à l'adresse suivante : <http://www.cnrtl.fr/definition/dialogue>

L'idée de partager le plateau affleure lorsque Cherkaoui et Khan, virtuose du *kathak* formé auprès du maître indien Sri Pratap Pawar, se rencontrent pour la première fois à PARTS, l'école de danse contemporaine d'Anne Teresa de Keersmaecker, à Bruxelles. Instantanément, tous deux s'avouent attirés et fascinés par l'autre, comme un reflet dans la glace. Outre leur double identité respective, Khan étant né à Londres dans une famille bangladaishe, de nombreux points communs les raccordent :

[...] leur éducation musulmane, leur identité ballotée d'hommes nés en Europe... Mais encore, un sens du jusqu'aboutisme, un penchant pour le métissage chorégraphique et musical... Leur envie d'échanges s'échafaude à partir d'une initiation à ce qui constitue l'autre artistiquement. (Boisseau, 2013, p. 25)

Ainsi, les deux chorégraphes-interprètes partagent leurs savoirs et leurs énergies en cherchant à combiner « [...] la complexité du *kathak* indien à la célérité et la précision de mouvements contemporains. Un mélange de tradition, de science-fiction et de réalité contemporaine<sup>20</sup>. » En résulte alors une chorégraphie où les deux hommes sont constamment reliés, que ce soit par des effets de synchronicité corporelle et/ou vocale, des moments de confrontation, des motifs corporels de dédoublement et de démultiplication, ou par le simple fait que tous deux tentent d'intégrer à leur langage corporel, déjà riche de multiples influences et techniques accumulées, les acquis de leur partenaire. Or, « [l]eur virtuosité partagée glisse et rebondit de l'un à l'autre, se déploie dans des jeux de bras entre caresse, nœud coulant et coup simulé. Leur pas de deux épatant d'élégance et de finesse transcende la violence possible en jeu fertile. » (2013, p. 25)

---

<sup>20</sup> Description recueillie sur le site Internet d'Eastman : <http://www.east-man.be/fr/14/44/zero-degrees>



[zero degrees © Laurent Philippe]

Ce tête à tête, auquel se sont également greffés le plasticien Antony Gormley<sup>21</sup>, le compositeur Nitin Sawhney et le dramaturge Guy Cools, marque donc le début d'une période dans le parcours de Cherkaoui où l'échange d'informations et de connaissances entre artistes se révèle de plus en plus signifiant et significatif.

Suite à cette expérience, où Cherkaoui avoue avoir trouvé son aise dans une sorte de zone de transit, le chorégraphe réitère la formule, mais cette fois en engageant le dialogue avec une communauté tout entière. En 2008, après les avoir côtoyés pendant plus d'un an, Cherkaoui présente le fruit d'un travail élaboré en commun avec dix-

---

<sup>21</sup> Depuis maintenant près de trente ans, Antony Gormley développe une approche artistique qui le relie de plusieurs façons à celle de Cherkaoui. Il ravive notamment « [...] l'image de l'homme dans ses sculptures à travers une exploration en profondeur du corps en tant qu'espace de mémoire et de transformation, utilisant son propre corps comme sujet, outil et matériau. Depuis 1990, Antony Gormley développe son intérêt pour la condition humaine et explore le corps collectif et la relation entre soi et les autres dans des installations à grande échelle. » Informations recueillies à l'adresse suivante : <http://www.maisonparticuliere.be/fr/g/60-gormley-antony.html>

sept moines bouddhistes du temple Shaolin, sous la vigile attentive du Maître Yen Da, à la fois poète, calligraphe et moine<sup>22</sup>.



[Sutra © Hugo Glendinning]

*Sutra*, deuxième œuvre de notre corpus, se révèle alors comme un jeu de construction et déconstruction de haute voltige, une thématique soutenue et amplifiée par la scénographie d'Antony Gormley qui consiste en une vingtaine de boîtes de bois manipulées tout au long de la représentation par les moines guerriers et Cherkaoui. Alliant kung fu et danse contemporaine, celle-ci témoigne de la relation qui s'est établie entre eux, une relation faite de négociations, d'explications, de heurts et de contaminations réciproques. Traitant de la Chine ancienne et contemporaine, cet univers artistique entremêle leur sensibilité et leur réalité de vie respective pour rendre compte d'un voyage de peu de mots, où se sont surtout des corps, des êtres de chair, qui sont entrés en contact. Cherkaoui commente ainsi la profondeur du

<sup>22</sup> Cherkaoui relate ainsi les échanges ayant mené à la création de ce spectacle : « Après mon premier séjour, deux jeunes moines sont venus chez moi pendant l'été, puis j'ai effectué un deuxième séjour en octobre 2007. Un maître est ensuite venu à Anvers et enfin j'ai passé plusieurs mois au temple de Henan au printemps 2008, avec une partie de mon équipe. Cette forme d'allers et retours a dessiné le spectacle lui-même. » Informations recueillies à partir d'un fichier téléchargeable sur le site du Festival d'Avignon : <http://www.festival-avignon.com/fr/Archive/Spectacle/2008/3013>

dialogue à la fois interpersonnel, interculturel et interartistique qui s'est tissé entre eux et qui fut favorisé par certaines perspectives partagées :

Nous sommes, je crois, dans la même recherche du rapprochement entre l'esprit et le corps, entre la pratique et la théorie. Un fil d'Ariane nous oriente dans cette démarche. En ce sens, le titre du spectacle veut dire beaucoup, car le mot Sutra, les racines en pali se réfèrent aux écritures sacrées de Bouddha, porte aussi le sens de fil, de ce qui relie, ainsi que des règles de vie... toutes des connotations qui reflètent des préoccupations communes.<sup>23</sup>

À propos de la transformation progressive de son approche scénique, Cherkaoui avance la remarque suivante : « [j]'ai envie de douceur et cela commence à se voir dans mes pièces, comme dans *Play*, *Sutra* ou *mjlonga*. » (Boisseau, 2013, p. 16) Après plus de cinq ans, sa conscience aiguë des forces troubles qui secouent le monde ne se révèle donc plus par un geste chorégraphique aussi brutal, mais laisse davantage place à une certaine quiétude – une sensibilité qui ne se serait révélée qu'au contact d'une violence répétée, maintenant à bout de souffle. La lutte avec l'autre, et livrée à soi-même, se mute en une recherche de l'union, ou plus précisément en un sens de la découverte (Cools, 2012, p. 14). À la décharge corrosive et emportée de ses débuts répond désormais le jeu sous toutes ces formes – jeux de construction dans *Sutra*, jeux de rôles dans *Play* (2010), jeux de casse-tête dans *Puz/zle* (2012), jeux de séduction et d'érotisme dans *mjlonga* (2013). L'univers coloré et bédéesque de *TeZuka* (2011), inspiré du fameux dessinateur de mangas et de dessins animés Osamu Tezuka (*Astro Boy*), laisse également naître un ton se voulant plus ludique et fantaisiste.

Mais pour s'affranchir encore un peu plus de cette violence qui le porte depuis ses premières créations, Cherkaoui clôt en 2010 cette trilogie sur l'identité et la religion

---

<sup>23</sup> Informations recueillies à l'adresse suivante :  
<http://www.festival-avignon.com/fr/Archive/Spectacle/2008/3013>

entamée avec *Foi*, puis *Myth*. Le spectacle *Babel*<sup>(words)</sup>, dernier volet cosigné avec Damien Jalet, est sans doute la création qui de toutes ses pièces a le plus à nous dire de notre monde, selon Rosita Boisseau (2013, p. 146). Troisième et ultime pièce à notre corpus, celle-ci rassemble une fois de plus une distribution multiethnique qui offre par là même de multiples possibilités pour questionner les enchevêtrements inextricables, parfois paradoxaux, entre langage et territoire. Cherkaoui et Jalet prennent notamment acte de la promiscuité culturelle des grands centres urbains, ou plutôt « [...] de la condition humaine actuelle telle qu'elle est liée à la ville. » (p. 146.)



[*Babel*<sup>(words)</sup> © Koen Broos]

Au travers d'une installation scénique composée de cinq structures cubiques d'aluminium qui délimitent l'espace scénographique – véritable œuvre mobile signée par Antony Gormley et inspirée de la tour de Babel –, onze danseurs-acteurs et cinq chanteurs-musiciens se cherchent et se côtoient dans une atmosphère partagée entre cohésion, tumulte et chaos. Ils cohabitent ainsi, non sans friction, dans un univers où résonne une même langue musicale, mais tout à fait éclectique, alliant percussions japonaises, chants indiens, chants polyphoniques italiens et mélodies traditionnelles

turques. En alternance aux tableaux parlés, tantôt savants, mais toujours humoristiques<sup>24</sup>, les tableaux chorégraphiques présentent quant à eux une danse que Boisseau qualifie de :

[...] vigoureuse, tendue, énermée par les multiples contrariétés qui déboussolent l'identité. En groupe, à travers des vagues de foule ou en duos, le mouvement est poussé à bout avec virulence. [...] L'excès physique décape le brillant spectaculaire et technique pour ne laisser que le vivant, la chair, le souffle, la sueur. (p. 15)

Au carrefour de la danse, du théâtre et de la musique, cette fresque existentielle, bien que nous puissions y déceler des relents d'une impétuosité passée, présente des êtres qui somme toute parviennent à repousser les frontières de leur territoire personnel, au mieux à en céder une parcelle en partage. Non plus assujettis à leurs impulsions personnelles ou contrôlés par des forces surnaturelles et par les fantômes de leurs ancêtres comme dans *Foi* et *Myth*<sup>25</sup>, les personnages de *Babel*<sup>(words)</sup> recouvrent finalement leur liberté. Une liberté qui rime cependant avec responsabilité – face à soi, mais aussi face aux autres<sup>26</sup>. Dans cette métropole cosmopolite calquée sur la réalité des citoyens de ce monde, les personnages dissemblables de *Babel*<sup>(words)</sup> font aussi bien face à leurs différences qu'à la différence, ce qui les incite à « remett[re] en jeu ce qui les constitue » (p. 176). Confronté à de multiples et inévitables rencontres avec l'Autre, pourquoi ne pas tenter l'exigeante expérience de l'échange et du

---

<sup>24</sup> Les doubles sens sont en effet très nombreux au moment où les personnages prennent la parole pour nous "instruire" sur le langage corporel, par exemple, ou encore sur les neurones miroir, la langue anglaise ou bien sur un nouveau concept architectural adapté aux besoins du citoyen du futur.

<sup>25</sup> Effectivement, si dans *Foi* nous pouvons observer des êtres aux attitudes éthérées qui s'apparentent, comme nous l'avons déjà mentionné, à des figures angéliques et que ceux-ci affectent littéralement les actions et les gestes des "vivants", les personnages de *Myth*, quant à eux, font face à des créatures sombres, c'est-à-dire leurs ombres.

<sup>26</sup> C'est notamment ce que laisse sous-entendre Cherkaoui dans un entretien accordé au journal zélandais *Metromag*. Informations recueillies à l'adresse suivante : <http://metromag.co.nz/arts-fest/babel-words/>

dialogue, semblent nous suggérer Cherkaoui et Jalet. L'issue pourrait être constructive et fructueuse, comme en témoigne la scène finale où, alignés côte à côte, les jambes entremêlées et se tenant par les épaules, les danseurs s'entraînent mutuellement vers le public, le pas de l'un incitant automatiquement à faire avancer le pied de l'autre.

### 1.3 Être frontalier et sensibilité interculturelle

Ainsi, comme s'il baissait progressivement les armes, Cherkaoui acquiesce et cherche ultimement à ce que pénètre de toutes parts dans ses œuvres cette idée qu'il est souhaitable de se mesurer à l'altérité culturelle – souhaitable d'une part, puisque l'altérité qui se dresse devant nous recèle inévitablement des richesses à découvrir et, d'autre part, parce que cette expérience nous permet plus aisément de reconnaître que chaque culture est en soi métissée<sup>27</sup>, et qu'à notre tour nous relevons de cette "impureté". Notre identité étant effectivement multiple, malléable et en constante transformation. Cette pluralité de l'identité, qui très importante à ses yeux, ne semble pas étrangère à la possibilité même du dialogue, cet impératif qui balaie toute son œuvre :

---

<sup>27</sup> Cherkaoui revient fréquemment sur cette idée que les cultures ne sont pas "pures", mais qu'elles renferment tout au contraire de nombreuses influences : « Certaines personnes m'ont demandé si je n'avais pas peur d'amoinrir toutes ces cultures à force de les conjuguer. Je ne crois pas. Chaque culture naît de la rencontre de plusieurs personnes, de codes, d'événements historiques. Aucun pays n'est éternel, tout n'est qu'histoire, croisades, schismes, mythes... » (Cherkaoui, 2006, p. 37-38) Il rejoint ainsi la pensée de Laplantine et de Nouss exposée dans l'ouvrage *Le métissage, un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir* (1977/2008), où ces derniers dressent le portrait historique, étymologique, théorique, philosophique et éthique de la notion de *métissage*. Par des exemples historiques et anthropologiques, mais aussi linguistiques et artistiques, ces auteurs tentent de définir les jalons de ce terme qu'ils considèrent eux aussi comme inhérent à la condition humaine. Selon ces théoriciens, ce concept peut prétendre faire preuve d'une réelle pertinence politique dans nos débats actuels autour des notions hégémoniques d'identité, autour du racisme, de l'intégration ethnoculturelle et de la nationalité; « [...] le métissage contredit précisément la polarité homogène/hétérogène. Il s'offre comme une troisième voie entre la fusion totalisante de l'homogène et la fragmentation différentialiste de l'hétérogène » (p. 8).

Je suis Sidi Larbi Cherkaoui, je suis un homme, je suis un fils, un chorégraphe, je suis belge, je suis tatoué, j'ai les yeux bruns, je suis enfant d'immigré... Je suis toutes ces choses et beaucoup d'autres encore. Tous ces éléments sont autant de clefs qui me relient aux autres. Dans un partage. (Cherkaoui, 2006, p. 46)

Comme l'avance la théoricienne de la danse Andrée Martin, puisque le geste chorégraphique, mais aussi « [...] la façon de bouger, d'appréhender le corps et de danser correspondent à une sensibilité, des valeurs, des modes d'être et de perception » (2006, p. 73), il va sans dire que l'imaginaire singulier qui forge la chair des créations de Cherkaoui est certainement celui d'un être "frontalier" de naissance, qui revendique pleinement chaque facette de son identité. C'est ce que soulève à son tour María Pagés, coauteur de *Dunas*, lorsqu'elle soutient que, comme elle, Cherkaoui appartient à :

[...] l'univers de la frontière. Cette appartenance, à [son] avis, structure d'une manière intégrale l'imaginaire, la sensibilité et la capacité créative de Larbi. Par conséquent, [elle] l'aime pour son immense capacité à regarder, à analyser, à écouter et à comprendre le monde à travers un regard humble et iconoclaste. (Boisseau, 2013, p. 160)

Anversois, de mère catholique flamande et de père musulman marocain, Cherkaoui compte donc au nombre de ces hommes et de ces femmes qui, dans chaque société divisée, tel que l'explique l'auteur Amin Maalouf, « [...] portent en eux des appartenances contradictoires, qui vivent à la frontière entre deux communautés opposées, des êtres traversés, en quelque sorte, par les lignes de fractures ethniques ou religieuses ou autres. » (1998, p. 45) Bien que plus jeune il ait souffert de ne pas avoir été reconnu comme un être à part entière, étant cet « arabe qui n'en a pas l'air [et] le flamand qui n'en porte pas le nom » (Boisseau, 2013, p. 9), ce chorégraphe revendique aujourd'hui cette identité multiple pour fertiliser sa vie et son travail. Par un commentaire rétrospectif, Rosita Boisseau explique qu'ainsi :

Cherkaoui va glisser insensiblement du besoin de s'accepter au désir de se reconnaître dans l'autre puis d'absorber ce qu'il possède de singulier. Il hisse l'identité blessée et la différence écharpée, sans victimisation ni pitié, en valeurs, en fondamentaux d'une danse existentielle que la scène dévoile et sublime. (p. 9)

Une danse existentielle qui, nourrie par une vision scénique foncièrement orientée par sa double posture identitaire, se tisse et se noue, comme nous l'avons décrit plus haut, à partir de collaborations interartistiques. Par ailleurs, ce désir d'aller vers l'autre chez Cherkaoui, ou cette sensibilité "interculturelle", « [...] le pose déjà comme un artiste à part dans le milieu chorégraphique peu enclin à partager le plateau et l'affiche » (p. 23), mais le rapproche néanmoins d'une pratique scénique contemporaine particulière, c'est-à-dire d'un nombre relativement croissant de créations pouvant être regroupés sous le terme de l'*interculturalisme*.

En effet, un certain déploiement des rapports interculturels dans le domaine des arts performatifs s'observe par un nombre grandissant de collaborations établies de plein gré ayant pour objectif la promotion d'un dialogue authentique entre les individus impliqués. Comme le souligne Jo Butterworth, qui dirige les cycles supérieurs en chorégraphie à la Fontys Dansacademie, ce qui était perçu il y a quelques décennies comme une tendance "interculturelle" a progressé au-delà d'un simple éclectisme scénique plus ou moins réfléchi. Elle observe en effet que les artistes ne se saisissent plus simplement d'une tradition théâtrale ou chorégraphique porteuse d'altérité pour revivifier leur pratique; le détour par l'Autre s'inscrit désormais à même le processus de création.

We [can see] examples of intentional networking; attempts to create work that is culturally grounded for political purpose in post-colonial times; overt and deep recognition of artistic possibilities within a multicultural dance society; or deliberate global collaboration for artistic and research purposes. (2009, p. 252)

Cette attitude somme toute assez récente, dont Cherkaoui est certainement l'un des exemples les plus frappants – une attitude qu'adoptent tout aussi bien, faut-il le préciser, Akram Khan, la chorégraphe sud-africaine Robyn Orlin, Stefan Kaegi du collectif allemand Rimini Protokoll, mais encore du côté de la France, le dramaturge et metteur en scène Richard Demarcy et le chorégraphe José Montalvo, et de ce côté-ci de l'Atlantique, les créateurs Mani Soleymanlou et Francis Monty, pour ne nommer qu'eux –, permet aux créateurs, selon Butterworth, d'embrasser simultanément et de façon positive les problèmes ainsi que les avantages inhérents aux interactions qui surviennent entre des êtres dont les expériences et le rapport au monde sont différents (p. 249).

Ainsi, la pratique de l'interculturalisme semble dorénavant animée par de nouvelles formes d'expressions qui cherchent à témoigner de la pluralité de l'expérience vécue. Plus encore, elles s'emploient à démontrer que la (re)connaissance de la différence peut s'avérer garante d'un important potentiel de transformation mutuelle. En tâchant de se distinguer des collages éclectiques et irréfléchis découlant d'approches plutôt ethnocentristes, quelques créateurs s'efforcent maintenant de concevoir diverses approches où la liberté d'apprendre de l'Autre conduit finalement à une certaine forme de compréhension réciproque.

Si un certain nombre d'artistes de la scène sont aujourd'hui conscients qu'aborder les particularités culturelles d'autrui s'avère une entreprise des plus délicates<sup>28</sup>, et que conséquemment ils s'emploient à déployer leurs créations sous le signe de la contamination réciproque plutôt que sous celui du simple emprunt, il est nécessaire de mentionner que cette sensibilité ne fut pas toujours aussi aiguisée.

---

<sup>28</sup> Nous reprenons ici la formule du théoricien Daryl Chin : « To deploy elements from the symbol system of another culture is a very delicate enterprise. » (1991, p. 94)

#### 1.4 L'interculturalisme dans les arts vivants

Au cours des quarante dernières années, la multiplication de rencontres interculturelles observée dans le domaine des arts de la scène, et symptomatique de la fascination croissante de l'Ouest pour toutes formes artistiques non occidentales, a suscité un intérêt particulier dans le domaine académique<sup>29</sup>. Par conséquent, l'*interculturalisme* constitue, depuis la fin des années 1970, une toute nouvelle voie de réflexion dans le milieu des arts vivants (Lo et Gilbert, 2002, p. 32). Une réflexion qui, faudrait-il préciser, est depuis largement menée par des théoriciens anglo-saxons.

Avant de plonger plus avant dans le développement historique et les détails théoriques entourant ce domaine de recherche, précisons d'abord que celui-ci se distingue de son homonyme, c'est-à-dire l'*interculturalisme* en tant que modèle politique d'intégration et de gestion de la diversité ethnoculturelle. Face au travail de réaménagement des sociétés modernes et à l'impératif d'arbitrer les rapports entre différentes cultures (minoritaires et majoritaires), le développement de philosophies dites pluralistes s'est imposée comme une nécessité au cours des dernières décennies. En tant qu'alternative aux politiques du multiculturalisme, l'interculturalisme « comme pluralisme intégrateur », comme l'explique le sociologue québécois Gérard Bouchard dans *L'interculturalisme québécois*, son plus récent ouvrage, « [...] est un

---

<sup>29</sup> Bien que les mélanges et influences entre les cultures aient toujours existé, il demeure que le XX<sup>e</sup> siècle a vu apparaître de nouvelles données. En 2011, afin de les distinguer des nouvelles formes d'entrelacements culturels, Erika Fischer-Lichte, lors d'une discussion avec Rustom Bharucha, dresse un portrait assez concis de ces emprunts artistiques ayant eu cours par le passé : « If we go deep into history, we find that exchanges between the theatrical forms of neighbouring cultures happened wherever we have some evidence of theatre. In Europe, of course – just to look at German theatre : professional German theatre came into being more or less with the wandering troupes from England, or the commedia dell'arte that toured, or the French companies, all of which mixed. So one could say that the German theatre in the 17th century was a truly "intercultural" theatre. In France as well, when Molière reworked the farce, he introduced elements from the commedia dell'arte, so all over Europe exchanges were taking place between neighbouring cultures with respect to theatre. And, as I've been told, in the Far East it was something similar; for instance, a lot of exchanges took place between Korea, China and Japan in the 8<sup>th</sup> or 9<sup>th</sup> centuries. » Informations recueillies à l'adresse suivante : <http://www.textures-platform.com/?p=1667>

modèle axé sur la recherche d'équilibres qui entend tracer une voie entre l'assimilation et la segmentation et qui, dans ce but, met l'accent sur l'intégration, les interactions et la promotion d'une culture commune dans le respect des droits et de la diversité. » (2012, p. 51) Cette pensée pluraliste favorise conséquemment l'insertion économique et sociale des immigrants et invite à combattre toutes les formes de discrimination et de racisme. Il adhère aussi au principe de la reconnaissance tel que l'ont défini certains penseurs, dont Charles Taylor<sup>30</sup>. Ainsi, bien qu'il se différencie de cette donnée politique et sociale, l'interculturalisme dans sa conception artistique recoupe cependant les principes fondamentaux de celle-ci. Nous y reviendrons dans les lignes qui suivent.

Au tout début des années 1990, dans un recueil d'articles intitulé *Interculturalism and Performance* (1991)<sup>31</sup>, Bonnie Marranca et Gautam Dasgupta lancent, à titre d'éditeurs de la publication, un véritable débat sur l'interculturalisme et le postmodernisme (Singleton, 1994, p. 117). Ils cherchent ainsi à dresser un portrait global des différentes orientations théoriques, parfois contradictoires, s'étant développées sur une période d'environ quinze ans, afin d'offrir, d'une part, une perspective historique sur le sujet et, d'autre part, de renseigner sur les multiples implications politiques, esthétiques et philosophiques d'un tel phénomène artistique.

---

<sup>30</sup>Informations recueillies sur le site Internet de l'ACFAS :  
<http://www.acfas.ca/publications/decouvrir/2013/02/1-interculturalisme-quebecois>

<sup>31</sup> Cet ouvrage présente une sélection d'articles ayant déjà paru dans diverses publications depuis le milieu des années 1970, en plus de proposer de nouvelles réflexions critiques qui ont tenté à l'époque de situer ce concept en dehors du cadre convenu des sciences sociales (Marranca, 1991, p. 12). Les auteurs ayant participé à ce recueil, dont Diana Taylor, Carl Weber, Daryl Chin, Johannes Birringer, Victor Turner, Richard Schechner et Una Chaudhuri sont sans doute les plus connus, puisent à même l'anthropologie, la psychologie, les *cultural studies*, le multiculturalisme et les théories postmodernes afin de jeter un regard critique sur la pratique alors qualifiée d'interculturelle. Nous pensons ici par exemple, à *Orghast* (1971), *Les Iks* (1975), *The Conference of the Birds* (1977), et *The Mahabharata* (1985) de Peter Brook, les productions shakespeariennes (1981-1984) d'Ariane Mnouchkine, dont *Richard II* et *Henry IV*, ainsi que certaines productions de Robert Wilson et Lee Breuer. Au Japon, les regards sont tournés vers Tadashi Suzuki et Yukio Ninagawa; en Chine, au milieu des 1980, l'opéra traditionnel chinois est aussi revivifié par des adaptations de Shakespeare, Brecht et Ibsen.

Dans son article d'introduction *Thinking about Interculturalism*, Bonnie Marranca offre l'une des premières définitions de ce concept :

Interculturalism is linked to world view, practice, and theory/criticism – that is, the mental attitude that precedes performance, the performance process, and the theoretical writing that accompanies performance. A fairly recent addition to theatrical vocabulary, interculturalism, then, is a state of mind, as much as a way of working [...] In fact, a proliferation of theoretical apparatus rather than exemplary works characterizes this school of thoughts, which is rooted more in academic writing than in the voices or manifestos of artists, as was the case, say, with Surrealism. Interculturalism, though, may be more method or critical perspective than style. (p. 11-12)

L'interculturalisme en tant qu'état d'esprit et perspective singulière sur le monde fait donc écho à cette sensibilité à partir de laquelle Cherkaoui pense la scène, c'est-à-dire ce regard esthétique modelé par le fait qu'il porte une double-identité.

Dix ans après la publication de ce recueil – où l'influence d'une pensée postcoloniale et d'une méfiance croissante face aux forces d'homogénéisation de la mondialisation se font sentir chez de nombreux auteurs – Jacqueline Lo et Helen Gilbert font paraître leur article *Toward a Topography of Cross-Cultural Praxis* (2002). À leur tour, elles avancent une définition du terme où, cette fois, l'intersubjectivité apparaît comme un aspect déterminant et essentiel.

The term "intercultural" suggests an exploration of the interstice between cultures; it draws our attention to the hyphenated third space separating and connecting different peoples. The act of crossing cultures (with reference to Dollimore's notions of travesty, hybridity, and conflict) should ideally activate both centrifugal and centripetal forces in the process of mutual contamination and interaction. (2002, p. 44)

Cette dernière définition insiste donc sur la dimension dialogique intrinsèque à la mise en commun de différentes cultures, tout en demeurant sensible aux possibles écueils d'un tel type d'interactivité. Une proposition qui, conjuguée à celle offerte par Marranca, semble éclairante quant à Cherkaoui, pour qui le concept de l'*entre-deux* semble aussi bien significatif pour l'esthétique qu'il développe que pour les processus de création qu'il met en place. « His eclecticism and interest in the "in-between areas", as he calls them, comes from a background in which he never felt fully at home with any ethnic or religious group<sup>32</sup>. »

Cette propension à l'échange et à l'interpénétration des influences culturelles, que Lo et Gilbert mettent en lumière dans leur définition, fait également écho aux raisons pour lesquelles le théoricien canadien Ric Knowles préfère le préfixe *inter* en regard des autres termes disponibles – extraculturel, intraculturel, métaculturel, multiculturel, préculturel, postculturel, transculturel, etc<sup>33</sup>. Il explique ainsi sa préférence :

[...] it seems to me important to focus on the contested, unsettling, and often unequal spaces *between* cultures, spaces that can function in performance as sites of negotiation. Unlike "cross-cultural", "intercultural" evokes the possibility of interaction across a multiplicity of cultural positionings, avoiding binary codings. (Knowles, 2010, p. 4)

Pour ce théoricien, il est donc indéniable qu'à une époque de grande proximité culturelle, la performance et le théâtre interculturels constituent un lieu tout à fait

---

<sup>32</sup> Bien que ce concept peut être relevé dans plusieurs écrits théoriques et journalistiques à son sujet, ce commentaire a été repéré à l'adresse suivante : <http://www.ft.com/intl/cms/s/2/828c9dc8-30d4-11e3-b478-00144feab7de.html#axzz2zGtfYRXI>

<sup>33</sup> L'article de Lo et Gilbert (2002) offre un intéressant panorama des diverses approches ayant tenté de conceptualiser ces différentes pratiques qu'elles regroupent sous le terme "Cross-Cultural Theatre", que nous pourrions traduire par "théâtre du métissage culturel" ou "théâtre de l'entrelacement culturel".

singulier pour la renégociation constante de nos valeurs culturelles, ainsi que pour la reconstitution de nos identités individuelles et collectives (p. 4-5).

Selon cette perspective, également partagée par Lo et Gilbert, le rapport à l'autre s'avère donc éminemment dynamique : il s'opère en de constants va-et-vient, cherche les zones de tensions, s'intéresse aux disjonctions et suscite les pourparlers. Dans son essai *The Politics of Cultural Practice: Thinking through Theatre in an Age of Globalisation* (2000), Rustom Bharucha associe également l'interculturalisme à un acte volontaire d'échange et de collaboration. Par le fait même, ce théoricien et praticien indien distancie forcément ce terme du *multiculturalisme*, lequel est plutôt identifié aux politiques culturelles officielles qui prônent une simple cohabitation passive, c'est-à-dire une forme de tolérance sans réel rapprochement ethnoculturel<sup>34</sup>. Cette conception éthique et politique incite donc cet auteur et activiste à affirmer que c'est uniquement à l'intérieur de manifestations volontaires, radicales et conscientes que l'interculturalisme devient un acte *extra-ordinaire* (2002, p. 33-34).

Ce point de vue apporté au sujet de l'interculturalisme dans les arts coïncide étroitement avec l'une des composantes du modèle politique suggéré par Gérard Bouchard, soit celle qui incombe aux citoyens la responsabilité des relations interculturelles dans la vie quotidienne :

---

<sup>34</sup> Puisque tous les pays ne possèdent pas de politique officielle du multiculturalisme, comme l'Australie et le Canada, les pratiques du multiculturalisme, leur réception et leurs critiques, sont donc intimement liées à leur lieu de création. À partir de ce postulat de base, il s'avère possible pour Lo et Gilbert (2002) de distinguer deux types de pratique du multiculturalisme : le théâtre multiculturel et le théâtre Multiculturel (voir p. 33 à 35). En ce qui concerne la première forme avec un *m* minuscule, celle-ci englobe ces créations mettant en scène des distributions à l'aveugle qui évoquent, sans discours critique, le pluralisme culturel de nos sociétés contemporaines. Cette catégorie renferme également ces pratiques, expressément subventionnées par l'État, qui dans un souci de préservation de l'héritage culturel des différents membres de la société, offrent une vitrine folklorique sur diverses formes de pratiques traditionnelles. Le théâtre Multiculturel, quant à lui, regroupe à la fois le théâtre migrant, le théâtre de ghetto ainsi que le *community theatre*. Pour comprendre précisément les enjeux et les problématiques engendrés par la politique canadienne du multiculturalisme dans les arts de la scène à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, se référer à l'article de Carol Off, *Heritage or Cultural Evolution: Federal Policy on Multiculturalism and the Arts*, paru en 1988.

[...] l'interculturalisme favorise les interactions, les rapprochements, les échanges, les initiatives conjointes. [...] ces interactions servent un objet général d'intégration, elles tendent à rapprocher ou à accorder des valeurs ou des normes différentes, voire divergentes, elles contribuent à réduire les stéréotypes ainsi que les fausses catégorisations dont se nourrissent la discrimination et l'exclusion, elles sont une condition préalable à la participation aux débats publics et elles créent un terrain favorable à la négociation des conflits. [...] on peut s'attendre à ce que ces interactions et ces initiatives communes engendrent une mémoire qui transcende l'identité de chacun des groupes participants, contribuant ainsi à cimenter des liens et à faire émerger une solidarité à l'échelle sociale. » (2012, p. 66)

Tâchant de s'éloigner des clichés au sujet de l'altérité et veillant à éliminer toute forme d'exotisme (Cherkaoui, 2007, p. 17), Cherkaoui met effectivement de l'avant un type de processus de création guidé par l'idée d'une interaction volontaire et d'un échange productif. Dans le documentaire *Rêves de Babel* (Kent, 2009), les premiers mots du chorégraphe semblent confirmer cette pensée.

C'est vraiment rare que je ne fasse que prendre quelque chose ou que je ne fasse que donner quelque chose. C'est souvent dans les deux sens, parce que je crois que dans la vie, c'est vraiment là que le plaisir naît. Le plaisir naît de l'échange. Le vrai échange. On se retrouve plus riche de quelque chose qu'on n'avait pas. (Transcription libre)

En écho à cet énoncé qui institue le dialogue comme postulat de base de toutes ses créations, un moine shaolin, avec qui il a travaillé pour la création de *Sutra* (2008), revient dans ce même documentaire sur l'échange humain et artistique qui a émergé au cœur de cette rencontre :

Larbi s'est totalement investi dans cette création en collaboration. [...] Son travail nous apporte un nouveau regard sur le théâtre bouddhique. Le point de vue d'un Occidental sur les arts martiaux nous intéresse infiniment. (Transcription libre)

#### 1.4.1 Un concept contesté

Malgré que quelques définitions de l'interculturalisme soient ainsi avancées par certains théoriciens, Lo et Gilbert font le constat, dans leur article, qu'il n'existe toujours pas de corpus théorique systématique et cohérent (*integrated body of theory*) qui parviendrait à établir les périmètres de cette pratique scénique (2002, p. 32). « Viewed collectively, the various attempts to conceptualize the field reveal a contested terrain where even the terminologies are woolly, to say the least. » (p. 32)

Aléatoire et anarchique selon ces théoriciennes australiennes, la littérature concernant l'interculturalisme dans les arts vivants actuels semble en effet très polarisée, tant les académiciens ne cessent de se disputer sur ses implications et ses répercussions sociales. Il est suggéré, par exemple, que le théâtre interculturel n'est qu'une forme de viol culturel (Chaudhuri, 1991, p. 193), une chimère tout au plus, puisque tout est déjà affaire d'interférences et d'entrelacements culturels (Murray, 2000, p. 89) ou, au contraire, certains y perçoivent la chance unique d'accéder, par la création, à une humanité commune. Les prises de position éclectiques qui animent ainsi le discours théorique autour de l'interculturalisme semblent écartelées entre deux pôles<sup>35</sup> : soit elles célèbrent systématiquement toute forme de pratique et de découverte interculturelles en raison de leur potentiel d'enrichissement expérientiel et de revitalisation des langages scéniques occidentaux, soit elles mènent une critique morale et éthique à l'endroit de ces mêmes pratiques, qu'elles dénoncent à titre de formes invasives de mondialisation et d'impérialisme culturel (Lo et Gilbert, 2002, p. 41).

---

<sup>35</sup> Antonin Artaud et Bertolt Brecht se distinguent en tant que grandes figures génitrices de ces deux mouvements, que Ric Knowles, visiblement inspiré par Marranca, nomme respectivement universaliste (ou idéaliste) et matérialiste. Ayant dominé aussi bien la pratique que la théorie tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, ces deux avenues de réflexion et de création qui relèvent d'une scission conceptuelle opposant l'esthétique et le politique, comme l'ont également soulevé Lo et Gilbert, s'inscrivent en suite logique avec les visions artistiques contrastantes de ces deux hommes de théâtre.

Sur ce continuum, par exemple, les écrits de Richard Schechner<sup>36</sup>, pionnier dans ce domaine d'études, se situent à l'extrémité, disons, apologique. Prenant appui sur des expérimentations interculturelles échelonnées sur une période de quinze ans aux États-Unis, soit des années 1950 au milieu des années 1970, Schechner ne tarit pas d'éloges devant les multiples possibilités d'une fusion culturelle et célèbre l'éventuelle construction de subjectivités radicales au-delà des frontières nationales et ethniques (p. 40).

Dans la même perspective, le théoricien Patrice Pavis après en avoir fait l'éloge, s'inspire des premières créations spontanément qualifiées d'*interculturelles*, c'est-à-dire celles de Peter Brook (*The Mahabharata* [1985]) et d'Ariane Mnouchkine (*Sihanouk* [1985] et *L'Indiade* [1987]) qui empruntaient massivement aux conventions scéniques non occidentales, pour proposer un modèle d'analyse conçu à partir du fonctionnement d'un sablier. Le *modèle du sablier* qu'il suggère, dans son essai *Le théâtre au croisement des cultures* (1990), consiste à acheminer, tel un grain de sable, des éléments majoritairement esthétiques d'une culture *source* contenue dans le récipient supérieur vers la culture *cible*, soit l'observateur, située dans l'ampoule inférieure. Pour ce faire, les grains de culture étrangère doivent passer à l'intérieur du col du sablier où sont positionnés plusieurs filtres (personnels, artistiques, culturels) mis en place par la culture cible, afin d'être polis, c'est-à-dire transformés dans le but d'être accessibles et lisibles aux yeux des destinataires (souvent occidentaux). Pavis propose donc un modèle d'analyse qui demeure somme toute unidirectionnel<sup>37</sup> et qui repose conséquemment sur une incapacité à prendre en considération la dynamique interactive et fluide, mais aussi exigeante et complexe de

---

<sup>36</sup> Comme le notent Lo et Gilbert, ce sont principalement ses premières réflexions sur le sujet (1982, 1989) qui peuvent être perçues sous un angle éminemment laudatif, puisque ses écrits subséquents, moins idéalistes, semblent davantage sensibles à la question des relations de pouvoir au sein des pratiques interculturelles (2002, p. 40).

<sup>37</sup> En plus de ne considérer la rencontre qu'entre seulement deux cultures, une seule de ces dernières est considérée comme étant une source potentiellement enrichissante pour l'autre.

l'échange interculturel (Lo et Gilbert, 2002, p. 43). Un modèle qui, tout compte fait, ne permettrait pas une lecture adéquate des pièces de Cherkaoui, lesquelles reposent sur une multiplication de transferts et d'entrelacements culturels à tous les niveaux : corps, musique, styles chorégraphiques, trame narrative, etc.

À l'autre extrémité du spectre, que nous qualifierions de suspicieux et de critique, des théoriciens majoritairement non occidentaux, tels que Daryl Chin, Gautam Dasgupta et Rustom Bharucha, expriment de façon véhémement leur profond inconfort face à ces mêmes créations qu'ils qualifient d'esthétisantes, d'utopistes et d'universalistes. Bien qu'ils reconnaissent les intentions louables derrière ces productions, le reproche qu'ils adressent à Brook et Mnouchkine concerne cette facilité avec laquelle ils se sont autorisés à extirper de leur contexte socioculturel et historique des éléments culturels autres (par exemple, l'une des deux grandes épopées sanskrites de l'Inde ancienne dans le cas de Brook pour *The Mahabharata*), afin de les intégrer dans un style de performance occidentale – au risque de les aplatir ou de les synthétiser. Appuyés par une pensée postcoloniale, ces théoriciens soulignent la participation de tels metteurs en scène à la marchandisation d'une culture leur étant étrangère et les "accusent" de prendre part, par le fait même, à la perpétuation du projet colonial<sup>38</sup> (Knowles, 2010, p. 22). Par ailleurs, ils mettent ainsi en lumière le fait que ces créateurs européens répètent certaines techniques d'appropriation culturelle qui avaient déjà cours au début du XX<sup>e</sup> siècle. En outre, ces critiques révèlent également cette tendance du théâtre interculturel occidental des années 1980 à rendre compte de l'état du monde suivant un système binaire établi entre *l'Ouest et le reste* (p. 22).

C'est dans cette optique que ces chercheurs plus suspicieux et critiques entrevoient une définition de l'interculturalisme qui serait alors indissociable d'une histoire du

---

<sup>38</sup> L'observation faite en lien avec cette remarque, qui peut sembler excessive, est que plusieurs créations de cette époque étaient dirigées par des metteurs en scène français ou anglais qui puisaient à même la culture de l'une des colonies ou ex-colonies appartenant à leur pays respectif.

colonialisme et de l'orientalisme. En ce sens, ces réflexions diverses, que le théoricien Ric Knowles associe à la pensée postcoloniale et matérialiste, appellent à une approche scénique davantage "politisée", fermement ancrée dans le local, l'historique et le particulier (p. 42) Ces pensées participent conséquemment au projet postcolonial qui consiste à questionner les iniquités engendrées par l'impérialisme européen ainsi qu'à mettre en relief les différents enjeux liés à la possibilité d'un échange équitable entre différentes cultures à l'intérieur des hiérarchies politiques, mais également théâtrales (p. 33).

#### 1.4.2 Entre universalistes et matérialistes, la pratique de Cherkaoui

Au regard de l'œuvre chorégraphique de Cherkaoui, cette opposition entre académiciens s'attaquant à l'épineuse question des rapports interculturels sur la scène contemporaine nous semble quelque peu restrictive et radicale, voire inadéquate. D'une part, ce créateur flamand se distingue d'une approche universaliste en ce sens qu'au sein de ses collaborations, il n'est jamais question d'une *fusion* ou d'une concomitance des spécificités culturelles. Il faut tout au contraire chez Cherkaoui une envie vorace de scruter et surtout de comprendre ce qui se dissimule derrière une forme artistique étrangère qui l'interpelle – nous pensons ici au *kathak*, au kung fu, au flamenco, au *kuchipudi*, aux arts du cirque, mais aussi au chant de tradition orale, soit de multiples techniques artistiques auxquelles il s'est mesuré par l'entremise de collaborateurs-spécialistes. Il importe encore plus concrètement pour celui-ci d'éclaircir l'élément de technique qui contribue à la conception de cette forme culturelle porteuse d'altérité, afin de démêler dans une perspective plus large « [...] le fil des événements qui ont donné naissance à cette culture [autre]. Le respect véritable ne peut naître que d'une compréhension des similitudes et des différences. » (Cherkaoui et Delmas, 2007, p. 18-19) Ainsi, il ne s'agit pas chez Cherkaoui de faire

fi des frontières identitaires et culturelles, mais bien de les reconnaître et de constater qu'elles sont poreuses et malléables, et qu'elles permettent de ce fait une contamination réciproque et fructueuse.

Autrement dit, la posture artistique de Cherkaoui, en comparaison avec ces réflexions théoriques plutôt universalisantes qui s'intéressent surtout à la dimension esthétique d'une rencontre entre diverses cultures, paraît beaucoup plus complexe. De fait, sa grammaire chorégraphique ne semble pas coïncider avec la définition que donne Pavis à l'entrée *Intercultural theatre* dans *The Intercultural Performance Reader* :

In the strictest sense, this creates hybrid forms drawing upon a more or less conscious and voluntary mixing of performance traditions traceable to distinct cultural areas. The hybridization is very often such that the original forms can no longer be distinguished. (1996, p. 8)

D'autre part, la pratique interculturelle de Cherkaoui, bien qu'elle fasse preuve d'une sensibilité manifeste à l'égard des particularismes culturels et historiques, semble également passer au travers des mailles d'une approche postcoloniale. Le cadre d'analyse qu'inspire une telle théorie permet principalement de s'intéresser à la possibilité d'une disparité des pouvoirs au sein des rapports interculturels. Lo et Gilbert expliquent ainsi les raisons de leur propre recours à cette théorie :

With its insistent stress on historicity and specificity, postcolonial theory offers ways of relocating the dynamics of intercultural theatre within identifiable fields of sociopolitical and historical relations. This contextualizing enables us to ask, at any point in the production and reception processes of intercultural work, questions about individual and collective power. » (2002, p. 44)

Dans la mesure où le geste chorégraphique de Cherkaoui est porté par un exercice constant et renouvelé de transmission et surtout de compréhension – « Si mon travail

de chorégraphe passe par la transmission, il est aussi un prétexte pour l'apprentissage », avance-t-il (Cherkaoui, 2006, p. 25) –, il nous apparaît peu indiqué de se concentrer exclusivement sur les rapports de force et d'iniquité engendrés par ses collaborations. D'autant plus que ce créateur ne correspond pas à la figure de ces metteurs en scène charismatiques, majoritairement blancs et nés dans un ex-empire colonial (Artaud, Brook, Barba, Mnouchkine, etc.), dont les œuvres ont heurté la fibre postcoloniale de ces théoriciens et qui ont conséquemment mené au débat que nous connaissons aujourd'hui. Ces créateurs puisaient à même les traditions culturelles et performatives de certaines (ex)colonies, sans établir de réels rapports interpersonnels et interculturels, afin de raviver leur propre esthétique scénique. De par sa double identité et du fait que Cherkaoui s'emploie à multiplier les relations intersubjectives, qui s'établissent parfois avec des êtres frontaliers comme lui, il nous semble que ce dernier déplace et complexifie aussitôt les coordonnées de ce débat.

Par ailleurs, tout son discours sur les exigences et les conditions d'un dialogue authentique entre des êtres d'horizons variés, aussi bien que les répercussions esthétiques d'une telle pensée, semblent complètement évacués par une approche strictement politique et suspicieuse, selon laquelle la rencontre comporte toujours le risque d'occulter les différences et les histoires individuelles (Lo et Gilbert, 2002, p. 40). Au contraire, alors que Cherkaoui croit que « [c]haque action, chaque choix est un acte politique et social » (Cherkaoui, 2006, p. 45), celui-ci travaille, comme nous l'avons mentionné précédemment, à l'édification d'une langue scénique *partagée* à partir des caractéristiques corporelles et identitaires de ses collaborateurs/interprètes.

Du reste, l'importance des espaces communs d'interlocution générés par ce créateur flamand – « Mon art est un dialogue », précise-t-il (Boisseau, 2013, p. 22) – ne peut être approfondie de façon significative à la lumière des référents philosophiques de ces théoriciens matérialistes. Théories poststructuralistes (Deleuze),

déconstructivistes (Derrida, Baudrillard), postcoloniales (Fanon, Saïd, Appadurai) et critiques de l'idéologie (Marx, Foucault) partagent, il est vrai, cette attention particulière à la notion de *différence*, mais insistent avec force, en contrepartie, sur les apories de la compréhension et de la rencontre dialogique. En ce sens, il s'avère alors moins pertinent de prioriser uniquement ce type de réflexion face à un chorégraphe tel que Cherkaoui, pour qui l'impératif du dialogue se pose avec force, pour ne pas dire avec nécessité.

Évidemment, il ne s'agit pas ici de révoquer l'ensemble des observations et réflexions critiques qui ont pris de l'importance depuis les controverses engendrées par des œuvres interculturelles comme *The Mahabharata* et *L'Indiade*, par exemple. Nous reconnaissons en effet que ces théories ont grandement participé au développement de ce champ de recherche en soulevant notamment les écueils et la dimension éthique d'une telle pratique à une époque d'intense proximité ethnoculturelle.

Pourtant, à la lumière des discordances que nous avons soulevées entre ce que ces penseurs matérialistes proposent et la pratique de Cherkaoui, il nous semble qu'une approche complémentaire serait de mise. Une discipline philosophique qui, tout en engageant une réflexion sur les enjeux éthiques et politiques soulevés par ces théoriciens, c'est-à-dire l'historicité, la reconnaissance de l'Autre, l'équité dans les échanges, par exemple, nous permettrait de saisir avec plus d'acuité ce en quoi consistent véritablement les phénomènes du dialogue et de la compréhension. Une pensée qui mettrait en lumière leur intrication, leurs implications, leurs conditions et leurs exigences, et qui corrélativement nous autoriserait à prendre un pas de recul par rapport aux simples oppositions qui caractérisent généralement les discours sur l'hégémonie et les théories de la résistance. Un angle d'analyse, finalement, qui offrirait une nouvelle approche quant à la réflexion que Cherkaoui développe, tant sur le plan formel que narratif, autour du processus de la conversation.

Ainsi, l'herméneutique philosophique<sup>39</sup> portée par Hans-Georg Gadamer, pour qui « la compréhension est toujours au moins possible, alors que pour Derrida, elle ne l'est jamais vraiment » (Grondin, 2006, p. 103), semble ici tout à fait indiquée. Nous en dresserons par conséquent, dans les pages qui suivent, un portrait succinct où nous tâcherons de mettre en relief les éléments les plus éclairants en regard de la danse relationnelle et profondément humaniste de Cherkaoui. Ce tour d'horizon de la pensée gadamérienne qui conclut ce premier chapitre nous permettra de rassembler une terminologie, un champ lexical, ainsi que certains concepts féconds en lien avec les enjeux de l'interculturalité dans les arts vivants actuels et tels qu'ils sont articulés chez ce créateur flamand.

### 1.5 L'herméneutique philosophique de Gadamer

La conception philosophique de l'herméneutique, comme l'explique le professeur Jean Grondin (2006), s'impose à la conscience générale au milieu du XX<sup>e</sup> siècle grâce à cet ouvrage significatif qu'est *Vérité et méthode*. Parue en 1960, cette œuvre *cathédrale* de Gadamer catapulte l'herméneutique au cœur des débats philosophiques, puisqu'il y est question d'une franche critique menée à l'endroit d'une certaine épistémologie des sciences humaines calquée sur celle des sciences naturelles. Par une remise en question de la prémisse (de Dilthey) voulant que la vérité (entendue comme l'adéquation de la chose et de la pensée) des sciences humaines repose

---

<sup>39</sup> Comme nous le précisons dans les pages qui suivent, nous éviterons le sens classique du terme, c'est-à-dire l'herméneutique compris comme *art d'interpréter les textes*. Comme l'explique Jean Grondin, « [c]et art s'est surtout développé au sein des disciplines qui ont affaire à l'interprétation des textes sacrés ou canoniques : la théologie (qui a élaboré une *hermeneutica sacra*), le droit (*hermeneutica juris*) et la philosophie (*hermeneutica profana*). L'herméneutique jouissait alors d'une fonction *auxiliaire* en ce qu'elle venait seconder une pratique de l'interprétation, qui avait surtout besoin d'un secours herméneutique lorsqu'elle avait affaire à des passages ambigus (*ambigua*) ou choquants. » (2006, p. 5-6) Nous nous intéressons plutôt au sens le plus restreint et le plus usuel du terme, soit celui emprunté pour désigner la pensée d'auteur comme Hans-Georg Gadamer et Paul Ricoeur.

uniquement sur l'objectivation méthodique, le penseur allemand parvient à développer une « [...] philosophie universelle de l'interprétation et des sciences humaines qui met l'accent sur la nature historique et linguistique de notre expérience du monde. » (Grondin, 2006, p. 5) Pour Gadamer, il est plus qu'évident que la vérité n'est pas exclusivement une affaire de méthode, d'où le titre de son ouvrage, mais que celle-ci, comme il tente de le rétablir, est avant tout de l'ordre de l'événement (p. 49). Définie conséquemment comme une *herméneutique de l'événement de la compréhension*, la réflexion philosophique de Gadamer, comme l'explique Nicholas Davey, est animée d'une visée des plus singulières.

The strategic aim of philosophical hermeneutics is to promote hermeneutic encounters that prompt our interpretative horizons to disclose their *speculative* nature. To this end, the practice of philosophical hermeneutics pursues dialogue and dialectical encounter with the other. It seeks a disciplined openness to the strange and foreign. It encourages a creative tension between the assumptions and expectancies of our horizon and those that are different. (2006, p. 4)

À partir de cette observation de Davey, il est possible de saisir que Gadamer fait valoir l'idée d'*horizon d'interprétation*<sup>40</sup>, c'est-à-dire les anticipations, les projections de sens ainsi que les préjugés que l'on porte en soi et qui ultimement nous portent à leur tour, contre toute méthode qui, dans un désir d'objectivité, se fonderait sur la distance de l'observateur par rapport à son objet (Grondin, 2006, p. 50). Passations, transmissions, traditions et préconceptions qui sont aux fondements de nos *horizons de sens* s'avèrent ici incontournables dans toute tentative d'interprétation. L'enjeu est donc clair pour Gadamer : les sciences humaines ne peuvent en aucun cas être mues par l'idéal d'une connaissance dépourvue de préjugés et d'idées préconçues qui

---

<sup>40</sup> Telle est la définition qu'en donne Charles Taylor : « Gadamer's concept of "horizon", has an inner complexity that is essential to it. On one hand, horizons can be identified and distinguished; it is through such distinctions that we can come to grasp what is distorting understanding and impeding communication. But on the other hand, horizons evolve, change. There is no such thing as a fixed horizon. » (2002, p. 290)

prévaut dans le domaine des sciences naturelles. De manière assez provocante, il les considère au contraire comme de réelles conditions de compréhension. Ainsi, dans la perspective gadamérienne, notre capacité de comprendre « [...] s'opère à partir de certaines attentes et visées qu'elle hérite du passé et de son présent, qu'elle ne peut pas toujours mettre à distance. » (p. 56)

Dans le propos philosophique de Gadamer, il importe donc nécessairement de reconnaître que toute compréhension s'inscrit plus largement dans un important travail de l'histoire. Il s'agit effectivement de développer une conscience adéquate à l'égard de ce qui s'est déposé en nous à titre d'héritage et qui constitue nos arrière-plans moraux et culturels à partir desquels nous interprétons le monde. Pour Grondin, « [...] cette conception de la compréhension vient largement de Heidegger : comprendre, c'est un "s'y comprendre soi-même". » (p. 50) Ici pointe alors la question de l'engagement du sujet puisque, dans cette optique, l'interprétation demeure stérile, voire impossible, sans *précompréhension* de l'interprète (p. 54). Si l'herméneutique classique cherchait à savoir comment en venir à une interprétation qui serait enfin indépendante de nos préjugés (p. 40), Gadamer considère quant à lui que le *comprendre* se présente plutôt « [...] comme le jeu où passent l'un dans l'autre le mouvement de la tradition et celui de l'interprète. » (Gadamer, 1960/1996, p. 315)

Perçu par Heidegger comme une « [...] recherche d'intelligibilité qui est toujours mue par les attentes de l'existence, soucieuse d'elle-même » (Grondin, 2006, p. 40), ce mouvement circulaire de la compréhension, à savoir le cercle herméneutique, ne requiert pas pour Gadamer que le sujet s'en dégage et fasse fi de son existence. Tant s'en faut, il importe au contraire qu'il y entre d'une manière convenable, c'est-à-dire qu'il prenne conscience que « [...] comprendre pour un être fini, c'est être mû par certaines anticipations » (p. 49) et qu'en outre, le travail de l'histoire continue de déterminer sa conscience par-delà la conscience qu'il en a. Jamais maîtresse de toutes ses déterminations, la conscience doit donc demeurer inachevée et partielle. Voilà le

postulat à partir duquel Gadamer formule finalement l'espoir que « [...] c'est justement la reconnaissance de sa finitude essentielle qui amènera la conscience à s'ouvrir à l'altérité et à de nouvelles expériences. » (p. 59)

Nicholas Davey formule habilement cette exigence de la différence, qui rapproche finalement la réflexion philosophique de Gadamer du courant déconstructiviste, et par ricochet d'une vision de l'interculturalisme dans les arts performatifs. « Without difference and without language's endless deferral of meaning, the achievement of new understanding would not be possible. Philosophical hermeneutics contends that the vitality of understanding actually depends on difference. » (2006, p. xii)

### 1.5.1 L'importance de la différence et la notion de dialogue

Dans le cas d'une interrogation sur la mise en œuvre d'un dialogue interculturel au sein d'une création artistique, un important rappel à l'égard de l'argument central de Gadamer formulé par le philosophe canadien Charles Taylor, dans l'article *Understanding the Other* (2002), permet d'entrevoir cette exigence de la différence, cette ouverture à l'altérité, sous un angle tout à fait pertinent.

Dans *Vérité et méthode*, Gadamer s'inspire de l'expérience de l'art afin de dépasser ce modèle de savoir qu'est celui de la science méthodique. Ainsi, tout le propos philosophique gadamérien tend à démontrer que le modèle de la conversation, où deux interlocuteurs échangent dans un but de compréhension mutuelle, s'avère l'approche la plus adéquate pour la compréhension individuelle des signes de culture (textes, monuments, œuvres picturales, etc.). Persuadé que l'œuvre d'art possède sa propre vérité que l'individu se doit de rencontrer, Gadamer s'inspire de la notion de

jeu : comprendre une œuvre d'art, c'est se laisser entraîner dans son jeu. Jean Grondin explique que si ce modèle semble si important pour le philosophe :

[...] c'est que la "subjectivité" se trouve ici très impliquée, mais elle l'est en se pliant justement à ce que l'œuvre, dans toute son objectivité, lui impose : le sujet se trouve alors engagé dans une rencontre qui le transforme. S'agissant d'une œuvre d'art, le "jeu" se condense en une figure, une œuvre qui captive et qui me découvre quelque chose d'essentiel, à propos de ce qui est, mais aussi à propos de moi-même. (Grondin, 2006, p. 52)

Pour Taylor, ce modèle de mise en dialogue d'un individu, d'une œuvre et de leur historicité respective et entremêlée s'applique en outre, il ne faudrait pas l'oublier, à cette tentative de compréhension à l'égard d'une société étrangère (2002, p. 280). L'expérience de l'altérité qui agite constamment notre compréhension, en ce sens qu'elle vient inévitablement remettre en question les présupposés constitutifs de notre identité en plus de souligner la finitude de notre conscience, se déploie donc sous un paradigme *sujet-sujet*, et non plus *sujet-objet*. Ainsi, cet effort de compréhension intersubjectif, et par conséquent interculturel, ouvre nécessairement sur une pluralité de l'expérience vécue et pose conséquemment la différence comme vecteur de mise à l'épreuve réciproque, pour ne pas dire de révision de nos horizons : l'expérience espérée de l'altérité nous entraîne alors dans un processus à la fois critique et autocritique (p. 296). Pour le formuler autrement : comprendre l'Autre, c'est se laisser entraîner dans son jeu, se laisser happer par sa tradition et ses histoires et accepter, finalement, que notre perspective s'amplifie, voire se métamorphose, par sa simple présence. Dans un tel cas, cette dynamique de transformation s'apparenterait à ce que Gadamer nomme *fusion des horizons*, que Taylor décrit ainsi :

The "horizon" here are at first distinct, they are the way that each has of understanding the human condition in their nonidentity. The "fusion" comes about when one (or both) undergo a shift; the horizon is extended so as to make room for the object that before did not fit within it. (p. 287)

C'est donc dire que tout processus de compréhension de sens s'incarne littéralement dans un art du dialogue qui repose spécifiquement, pour Gadamer, sur la structure *question-réponse* (1960/1996, p. 390). Afin d'éclairer cette dimension langagière, Nicholas Davey soutient ceci :

Philosophical hermeneutic, however, asserts the primacy of linguistic interaction and maintains that the subject and the other(subject) have no reality in themselves: they do not exist apart from language. Their reality derives from the ontological primacy of the linguistic interactions that constitute their being. [...] consciousness of itself as a subject depends upon becoming a subject of address. [...] In other words, the impossibility of subject and object(subject) existing apart from one another renders understanding *possible* though in an incomplete, unstable, and ever-changing form. (2006, p. 179)

Compris à partir de l'engagement dialogique, le langage peut donc « [...] s'ouvrir à tout ce qui peut être compris et à d'autres horizons langagiers qui viennent élargir les nôtres. » (Grondin, 2006, p. 62) À partir de la proposition de Gadamer, Taylor s'emploie finalement à démontrer qu'à l'intérieur d'un tel dialogue peuvent être favorisés une clarification et un approfondissement mutuel des horizons culturels. En principe, la dimension extensible de notre langage ainsi que la perméabilité intrinsèque de nos horizons culturels assurent en définitive un dialogue toujours possible, voire incontournable.

### 1.5.2 *Bildung* : dépassement de notre condition et ouverture à d'autres possibles

Cette ouverture implicite de la condition langagière suppose donc forcément un potentiel de (trans)formation de soi dans l'échange. À cet égard, il apparaît clairement dans les premiers passages de *Vérité et méthode* que Gadamer s'inspire de la tradition

un peu oubliée de l'humanisme classique<sup>41</sup>. En abordant cette réhabilitation de la conception humaniste dans le problème herméneutique, Jean Grondin explique que loin de vouloir produire des résultats objectivables et mesurables, comme dans les sciences méthodiques de la nature, la culture humaniste « [...] espère plutôt contribuer à la formation (*Bildung*) et à l'éducation des individus en développant leur capacité de juger. » (p. 50-51)

En réalité, la *Bildung* tient un rôle de premier plan dans la pensée gadamérienne précisément parce qu'elle fait de la compréhension herméneutique un processus de (trans)formation : l'engagement dans une expérience herméneutique prépare nécessairement pour de nouvelles expériences, toujours plus exigeantes. En d'autres termes, la compréhension herméneutique permet de développer une aisance dans le renouvellement des perspectives mentales (Davey, 2006, p. 37).

Pour Gadamer, ce qui semble important dans l'éducation, en regard de la tradition humaniste, est cette « [...] formation d'un *sensus communis*, qui se nourrit non de vérité, mais de vraisemblance. [...] *sensus communis* ne signifie pas seulement faculté universelle présente en tout homme, il s'agit au contraire du sens qui fonde la communauté de vie. » (1960/1996, p. 37) Ainsi, le sens commun dans la perspective gadamérienne peut s'entendre d'une part comme un sens commun à tous, et d'autre part comme un sens de ce qui est commun et juste. Dans cet idéal de formation, se produit donc un élargissement des horizons, autrement dit « [...] une élévation à l'universel, mais qui n'est pas celui de la loi scientifique. Il correspond plutôt à un dépassement de notre particularité qui nous ouvre à d'autres horizons et qui nous apprend à reconnaître, humblement, notre propre finitude », comme l'explique avec tant de limpidité Jean Grondin (2006, p. 51).

---

<sup>41</sup> Gadamer le formule explicitement dans *Vérité et méthode* : « Ce qui fait que les sciences de l'esprit sont des sciences, se comprend à partir de la tradition qui est celle du concept de formation plutôt qu'à partir de l'idée de méthode qui est celle de la science moderne. C'est en arrière, à la tradition humaniste, que nous nous trouvons renvoyés. » (1960/1996, p. 34)

Toutefois, si la constitution d'un sens commun renvoie ici à l'idée d'une *fusion des horizons*, cette dernière ne signifie pas pour autant une concomitance des horizons dans l'échange dialogique où toutes particularités culturelles seraient aplanies et occultées. Cette précision, Gadamer la formule lui-même, lorsqu'il stipule que :

[...] comme dans une conversation réelle, le dialogue herméneutique doit se forger dans une langue commune, ce qui n'est, pas plus que dans le cas de la conversation, l'élaboration d'un instrument au service de l'entente, mais coïncide exactement avec l'opération de la compréhension et de l'entente. [...] Nous avons décrit cela plus haut comme fusion des horizons. Nous y reconnaissons maintenant la *forme sous laquelle se réalise le dialogue*, grâce auquel accède à l'expression une chose qui n'est pas seulement la mienne, ni celle de son auteur (de l'Autre), mais qui nous est commune. (1960/1996, p. 410)

Dans son article *Understanding and Ethnocentricity* (1985), Taylor revient sur cette idée d'un langage commun suivant le modèle gadamérien. Ce détour par la pensée du philosophe allemand lui permet d'invalider cette prémisse voulant que le langage emprunté dans la théorie interculturelle (*cross-cultural*) devrait indiscutablement être le *nôtre* ou bien celui de l'altérité qui se dresse devant nous.

In fact, it will almost always be the case that the adequate language in which we can understand another society is not our language of understanding, or theirs, but rather what one could call a language of perspicuous contrast. [...] It would be a language in which the possible human variations would be so formulated that both our form of life and theirs could be perspicuously described as alternative such variations. [...] This notion of a language of perspicuous contrast is obviously very close to Gadamer's conception of the "fusion of horizons" and owes a great deal to it. (1988, p. 125-126)

Dans un contexte multiculturel, et parallèlement dans l'étude d'œuvres interculturelles basées sur le principe de collaboration, ce concept de *langage perspicace de contrastes* devient des plus précieux. Pour Taylor, ce qui doit se

produire dans une société plurielle qui défend un égal respect pour toutes les cultures est précisément ce *mélange des horizons* qui advient dans le développement de nouveaux vocabulaires de comparaisons, « [...] grâce auxquels nous pouvons énoncer nos contrastes. » (1994, p. 91) En conclusion de son essai *Multiculturalisme, différence et démocratie* (1994) qui se penche sur la politique de la reconnaissance, le philosophe canadien suggère que chaque culture a droit à une présomption *d'égle valeur* qui devrait nous inciter à nous y intéresser, à l'étudier, avant de porter tout jugement. Ainsi, l'importance de l'élaboration d'un mode d'expression commun réside pour lui dans le fait que « [...] les jugements réels de valeurs supposent un horizon aux critères transformés [...]; ils supposent que nous avons été modifiés par l'étude de l'autre, de sorte que nous ne jugeons pas simplement d'après nos critères originaux et familiers » (1994, p. 95-96).

\* \* \*

En résumé, nous aurons établi dans les premières pages de ce chapitre que, s'il fut des plus impétueux, le geste chorégraphique de Cherkaoui est désormais traversé par une envie vorace de comprendre autrui et qu'il est tout orienté vers un processus dialogique. Cette observation nous aura notamment permis de le positionner dans cette vague de renouveau qui, depuis quelques années, happe le domaine de l'interculturalisme dans les arts vivants. À la lumière de ce que nous avons pu soulever quant aux discours théoriques qui animent et qui polarisent surtout ce champ d'intérêt, il nous est apparu que ni les pensées universalistes, ni les pensées postcoloniales ne nous permettaient d'aborder adéquatement les œuvres de ce créateur flamand. Afin de pallier aux lacunes ainsi rencontrées, nous faisons le pari que l'herméneutique philosophique de Gadamer, dans la mesure où celle-ci révèle que la compréhension s'insère toujours dans un effort dialogique, s'avère une voie

d'accès féconde pour tenter une avancée dans les territoires chorégraphiques de Cherkaoui.

À l'aide de certaines notions développées par Gadamer, mais aussi par Charles Taylor – telles que *horizon de précompréhension*, *cercle herméneutique*, *fusion des horizons*, *exigence de la différence*, *Bildung*, *langage perspicace de contrastes*, *présomption d'égalité de valeur*, *politique de la reconnaissance*, etc. –, nous pourrions ainsi procéder à une analyse à la fois axée sur la démarche de Cherkaoui ainsi que sur certaines composantes et motifs récurrents dans sa grammaire chorégraphique.

En nous appuyant sur cet appareil notionnel, nous explorerons maintenant le travail corporel auquel s'adonne ce chorégraphe. Puisque la pensée gadamérienne, pas plus que la pensée taylorienne ne se sont véritablement intéressées à la dimension corporelle du phénomène de la compréhension, nous aurons par conséquent recours aux analyses phénoménologiques de l'être-au-monde de Maurice Merleau-Ponty<sup>42</sup> pour guider notre réflexion.

---

<sup>42</sup> Afin d'attester de la pertinence et de la cohérence de ce choix, il nous semble important de souligner ici que l'herméneutique philosophique marque en fait un tournant au sein même de la phénoménologie. À ce sujet, il est possible de consulter l'ouvrage *Le Tournant herméneutique de la phénoménologie* (2003) de Jean Grondin, paru aux Presses Universitaires de France.

## CHAPITRE II

### AUX SOURCES DU DIALOGUE : ANCRAGE CORPOREL ET APPARTENANCE À UN MONDE COMMUN

C'est dans l'épreuve que je fais d'un corps explorateur voué aux choses et au monde, d'un sensible qui m'investit jusqu'au plus individuel de moi-même et m'attire aussitôt de la qualité à l'espace, de l'espace à la chose et de la chose à l'horizon des choses, c'est-à-dire à un monde déjà là, que se noue ma relation avec l'être.

Maurice Merleau-Ponty

À l'adolescence, mon corps a changé et j'ai éprouvé le besoin de me rapprocher du corps des autres. [...] Soudain, par nécessité presque biologique, je désirais avoir un lien plus corporel avec le monde autour de moi.

Sidi Larbi Cherkaoui

Le corps, qui donne à l'homme l'épaisseur et la sensibilité de son être au monde (Le Breton, 2011, p. 13), apparaît dans les créations de Cherkaoui comme le véhicule premier menant au rapprochement entre des êtres issus de différentes communautés culturelles. Corps dansant, corps bavardant, corps chantant; nombreuses sont les avenues empruntées par Cherkaoui afin d'explorer les potentialités expressives de la chair. Les présences corporelles qu'il met en scène, en usant à la fois des codes du théâtre et de la danse, sont immédiates et disparates. Les distributions volontairement multiethniques mettent ainsi en exergue la présence de l'Autre, son existence brute et incarnée. Ces dernières exemplifient cette interactivité entre des corps aux origines et aux formations plurielles, spécifique à la scène chorégraphique contemporaine, où des « [...] corps multiples et hybrides ne tiennent pas compte des frontières ni des continents pour s'articuler autour d'un projet commun. » (Loupe, 2000, p. 62) Ainsi, la visée commune animant l'ensemble des collaborations artistiques instiguées par Cherkaoui consisterait à rendre compte de la situation du monde actuel, tout en s'interrogeant sur la dimension corporelle qui rend possible les rencontres interethniques qui y prennent place.

« Source d'un dynamisme irréductible, autonome et créateur, indispensable aux relations multiples que nous entretenons avec le monde » (Csepregi, 2008, p. 9), le corps vivant s'inscrit indubitablement au cœur du discours artistique de ce créateur. Plus précisément, ce sont les mouvements que nous déployons inconsciemment au quotidien qui constituent la véritable pierre d'assise du langage chorégraphique développé par Cherkaoui, pour autant que ceux-ci engagent une conversation ininterrompue avec le monde environnant ainsi qu'avec les individus qu'il renferme (p. 61). S'il use de la matérialité du corps de ses interprètes, en ce sens qu'il en expose les facultés intrinsèques de communication, ce créateur tire également parti de leur potentiel d'évocation en préservant leurs marqueurs identitaires, leur récit personnel. Ainsi, un travail corporel de proximité axé à la fois sur les composantes constitutives du corps de même que sur sa dimension narrative lui permet de

renouveler sans cesse cette volonté d'échange et d'interaction qui caractérise, comme nous l'avons vu, le dialogue interculturel. Par une exploration de la réceptivité originare du corps – essentielle à son ouverture au monde, à l'Autre, selon le philosophe Gabor Csepregi (2008, p. 35) – Cherkaoui ne cesse, en définitive, de complexifier un langage scénique composite mettant en relief la porosité de nos univers sensoriels et symboliques.

Nous soutiendrons, par conséquent, dans le présent chapitre, que les créations de ce chorégraphe illustrent toutes à leur manière notre appartenance corporelle à un monde commun – une appartenance assurant une communication toujours possible. En d'autres mots, nous tenterons de faire voir comment Cherkaoui, à partir de l'expérience corporelle, témoigne de la commensurabilité de nos univers de sens respectifs. Pour ce faire, nous nous emploierons à décrire les principales caractéristiques de sa grammaire chorégraphique qui font signe vers la perméabilité de notre condition corporelle – cette prédisposition physique permettant une contamination réciproque et fructueuse entre des êtres culturellement différents. Cette analyse esthétique se fera en cinq temps : i) la frugalité des espaces scéniques nécessaire à la mise en valeur de différents codes d'expressions culturelles, ii) la présence de corps réceptifs et sensibles porteurs d'une charge biographique, iii) un travail corporel insistant sur la gestuelle en tant qu'essence des caractères ethniques, iv) la multiplication d'effets mimétiques attestant d'une relation d'engagement et de participation, et finalement, v) l'intrication de la parole et du geste comme « valse conversationnelle » (Csepregi, 2008, p. 92).

En admettant que nous nous inscrivions tous dans un « monde [qui] est toujours "déjà là" avant la réflexion, comme une présence inaliénable », pour reprendre les mots de Merleau-Ponty (1945, p. 7), notre existence concrète et sensible, à l'intérieur de laquelle se concentre tout notre bagage culturel, se pose donc comme condition première au dialogue, à la conversation avec autrui. C'est ainsi que, dans une

perspective plus large, il s'agira également de démontrer comment Cherkaoui, à partir de l'expérience corporelle, pose la différence comme vecteur de mise à l'épreuve réciproque, pour ne pas dire de révision, de nos propres horizons de précompréhension (Hans-Georg Gadamer).

## 2.1 Des espaces modulables assujettis à des êtres corporels

Espace de tous les possibles, la scène, dans les créations de Cherkaoui, est généralement dénudée, comme pour être mieux investie et habitée par les corps qui s'y érigent. Sous l'emprise de ceux-ci, le plateau, souvent épuré à l'extrême, se trouve alors animé et métamorphosé en un authentique lieu de rencontre. Bien que la scénographie de certaines de ses pièces, pensons à *Foi* (2003) et *Myth* (2007), s'avéra plus imposante et réaliste, Cherkaoui fait appel de façon fréquente à des artistes en arts visuels afin de créer des espaces plus conceptuels et évocateurs<sup>43</sup>. Ses collaborations avec le sculpteur anglais Antony Gormley (*zero degrees* [2005], *Sutra* [2008] et *Babel<sup>(Words)</sup>* [2010]), avec les plasticiens Dominique Drillot (*In Memoriam* [2004]) et Alexander Dodge (*Orbo Novo* [2009]), ainsi qu'avec le marionnettiste Filip Peeters (*Bound* [2010], *PUZ/ZLE* [2012]), pour ne nommer que ceux-ci<sup>44</sup>, ont donné lieu à des installations scéniques libérant les planches de tout décor pictural ou référentiel et suscitant, en revanche, une ostension et une implication totale du corps des danseurs.

<sup>43</sup> Ainsi, la pratique du chorégraphe flamand s'inscrit en droite ligne avec cette collaboration qui unit depuis le XIX<sup>e</sup> siècle la danse aux arts visuels, si l'on pense, par exemple à Bakst, Cocteau et Picasso. Une liaison rompue, à quelques exceptions près, par la génération des années 1980. (Frétard, 2004, p. 99)

<sup>44</sup> Comme nous l'avons mentionné dans le chapitre précédent, Cherkaoui a travaillé avec le chorégraphe et photographe Wim Wandekeybus (*It* [2002] et *It 3.0* [2011]), mais aussi avec l'artiste pluridisciplinaire Gilles Delmas (*Mea Culpa* [2006]) et plus récemment avec Marina Abramović pour *Boléro* (2013).

Dans *Babel*<sup>(Words)</sup>, par exemple, ces derniers se déplacent au travers d'un objet scénographique composé de cinq grands cadres d'aluminium de différentes dimensions qui suggèrent une sorte de no man's land. Ces cinq formes géométriques tridimensionnelles sont déplacées et mises en mouvement par les interprètes, qui doivent nécessairement s'entraider pour y parvenir. Continuellement à la vue des spectateurs, ils y entrent et en sortent selon ce que veut la chorégraphie, à défaut de pouvoir s'y réfugier ou s'y camoufler. Le processus est sensiblement le même dans *Sutra* où, cette fois, l'installation scénique est constituée d'une vingtaine de boîtes de bois et d'une boîte métallique, toutes à l'échelle humaine<sup>45</sup>. Quant à *zero degrees*, le travail d'Antony Gormley est davantage adapté à la dynamique du duo. De plus petite dimension, le dispositif plastique se résume à deux mannequins fabriqués respectivement à partir des corps de Cherkaoui et d'Akram Khan. Ces clones, tout aussi manipulables que les cadres d'aluminium et les caissons de bois, sont les seuls objets avec lesquels les chorégraphes-interprètes partagent le plateau.

Contrairement à un décor qui renseignerait immédiatement sur le lieu et l'époque d'une situation donnée, la disposition de ces éléments visuels et leur manipulation dans l'espace induisent plutôt des formes reconnaissables et font surgir différentes situations dramatiques. Cherkaoui, qui est habité par une peur liée à l'idée de figer les choses<sup>46</sup>, propose donc des créations où les principes de transformation et de

---

<sup>45</sup> À ce sujet, Cherkaoui explique dans un entretien pour le Festival d'Avignon, que Gormley « [...] a mis en place un système de blocs de bois, au nombre de vingt et un, de la taille d'un corps humain, qui sont comme un jeu de lego à taille humaine. On peut concevoir ainsi sur scène différentes formes, [...]. Comme si la personne était l'âme de cette boîte. C'est à la fois très concret et très spirituel, et les moines de Henan aiment ce genre de rencontre entre la matière et l'esprit. Ils se sont trouvés à l'aise dans ces formes et leurs corps ont pu jouer avec ces morceaux de bois de façon naturelle. » Informations recueillies à partir d'un fichier téléchargeable sur le site du Festival d'Avignon : <http://www.festival-avignon.com/fr/Archive/Spectacle/2008/3013>

<sup>46</sup> « Laisser une trace de mes pensées est une chance qui me terrifie. Je crois que cette peur est liée à l'idée de figer les choses. » (2006, p. 9) Telle est la phrase par laquelle l'ouvrage *Pèlerinage sur soi* débute. Le chorégraphe flamand ajoute « [qu]'une pensée, dite ou écrite, masque toutes celles qui cohabitent simultanément dans nos têtes. Comme un arbre, la pensée se ramifie en plusieurs branches. La parole ou l'écriture ne sont qu'un prolongement, elles sont le feuillage qui habille cette pensée.

métaphorisation de l'espace incitent fortement à puiser dans nos référents personnels et notre mémoire afin de compléter les esquisses architecturales et narratives qui nous sont présentées. Enchâssés, juxtaposés, alignés ou éparpillés, les squelettes métalliques de *Babel*<sup>(Words)</sup>, par exemple, nous renvoient, selon le moment et la tension dramatique, à une pléiade de lieux : s'alternent alors labyrinthe, rue, tour de bureaux, tour de Babel, wagon de métro, prison de verre, corridor d'aéroport, toile picturale, ou cadre de photo. Les boîtes creuses de *Sutra*, d'après leurs organisations séquentielles, laissent quant à elles aussi bien deviner un arbre, ou toute une forêt, un radeau, des remparts, un dortoir, un cimetière, des constellations, un temple, qu'une fleur en pleine éclosion. Conséquemment à leur aspect anthropomorphique, les poupées de *zero degrees* reproduisent ou métaphorisent davantage des interactions humaines. À défaut de repérer des endroits de notre quotidien ou des objets réels, il est alors possible de déceler des instants de confrontation, d'errance, d'unité, de découverte, de domination ou d'éplorement en état de deuil, par exemple.

Bien que volumineuses et contraignantes, ces structures modulables et transformables, qui permettent une reconfiguration constante de l'espace scénique, semblent encadrer le corps des interprètes et délimiter leur présence en plus de souligner leurs mouvements individuels et collectifs. Les objets disposés tout autour des interprètes influencent nécessairement leurs déplacements, s'imposent à leur gestuelle et provoquent divers types d'interactions entre leur corps, la matière et l'espace. Dans *Babel*<sup>(Words)</sup>, ils s'y butent, y sont entassés ou faits prisonniers, comme ce danseur qui, pris de panique, frappe pieds et mains sur les parois transparentes d'un cube qui le retient et l'empêche de s'échapper. Ou alors, les danseurs les soulèvent par curiosité, les font glisser et les contournent pour mieux les inspecter.

---

L'arbre ainsi formé est parfois difficile à voir dans son entièreté, puisque les branches, jouant de superposition, se camouflent entre elles. » (p. 9-10) Comme pour remédier à cet inconfort face à la fixité des choses ou d'une réflexion, ainsi qu'en regard de toute difficulté de lisibilité, il semble que Cherkaoui opte pour des espaces scéniques qui *respirent*, dont rien ne pourrait obstruer la vue, ni le processus de symbolisation du spectateur.

Ou encore, ils les font tournoyer au pas de course, comme dans cette scène où, sous les cris et les sifflements, les cadres semblent presque voler d'une main à l'autre tant l'atmosphère est à la fête, au jeu surtout. Cette interactivité physique et spatiale est tout aussi soutenue dans *Sutra*. Pouvant travailler, à la fois, à partir des surfaces pleines et de la surface vide de leur boîte, les moines et Cherkaoui s'en servent de multiples façons. S'ils l'utilisent comme socle, ils parviennent aussi à s'y dissimuler en partie ou dans l'entièreté, à la fois seul, par deux ou en groupe. Tous y grimpent avec agilité. Certains s'y couchent pour être ensuite transportés par les autres, alors qu'ailleurs, ils les font tomber à l'image de dominos qui s'empilent les uns sur les autres. En ce qui concerne les tableaux de *zero degrees*, les mannequins sont successivement traînés au sol par une de leurs extrémités, avant d'être plantés au centre du plateau ou disposés de sorte à créer un effet miroir. Cherkaoui et Khan s'assoient à cheval sur leur thorax, les frapperont froidement ou créeront avec eux de véritables ribambelles humaines.

Autrement dit, la surface du plateau s'anime et se renouvelle seulement, et si seulement, une activation physique s'opère du côté des danseurs – la scénographie se révélant ainsi comme une machine rudimentaire nécessitant l'intervention concrète et personnelle de chacun. Ces processus de mise en valeur des présences corporelles génèrent, par conséquent, une interdépendance entre les mouvements chorégraphiques et la composition scénique. Ce travail de structuration spatiale et de constitution de figures corporelles astreint, finalement, les corps « [...] à trouver de nouvelles réponses pour danser et survivre. » (Boisseau et Gattinoni, 2011, p. 60) Devant la contrainte matérielle que représentent l'installation et les objets scéniques, les interprètes sont appelés à s'investir totalement, et à s'épauler, afin de créer des univers singuliers, toujours inachevés. Peut-être est-ce une première façon pour Cherkaoui de témoigner aussi bien de notre appartenance à un monde commun que du fait que notre corps « [...] est dans le monde comme le cœur dans l'organisme : il

maintient continuellement en vie le spectacle visible, il l'anime et le nourrit intérieurement, il forme avec lui un système. » (Merleau-Ponty, 1945, p. 245)

En faisant de ses interprètes de tels agents de transformation, et par le fait même de création, Cherkaoui compterait donc au nombre de ces chorégraphes qui « [...] croient au pouvoir collectif pour imaginer de nouvelles conditions de travail et construire une économie spectaculaire fondée sur la capacité d'un groupe à faire communauté. » (Boisseau et Gattinoni, 2011, p. 49). De fait, la chair, chez ce créateur, prime manifestement sur l'artificiel et la surcharge visuelle. Dans les trois principales pièces à l'étude, comme dans l'ensemble des propositions scéniques de Cherkaoui, les interprètes, les musiciens et les chanteurs règnent sur scène et cohabitent dans un espace qui semble quelque peu décalé du nôtre. Les technologies semblent, tout simplement, y avoir été oubliées, voire rejetées. Désencombré de tout dispositif électronique ou technologique, l'univers propre à Cherkaoui rivalise de naturel et de sobriété : les scénographies tendent à s'épurer, puisque les effets d'ombres leur sont généralement préférés, les projections s'avèrent rares<sup>47</sup>, les éclairages quant à eux demeurent subtils, les interprétations de chants traditionnels et polyphoniques sont récurrentes et une musique presque exclusivement acoustique, mêlant des sonorités de diverses provenances, est invariablement interprétée en direct.

Étant donné que, depuis la fin du XX<sup>e</sup> siècle, l'emploi des nouvelles technologies en danse contemporaine et dans les arts vivants en général y a suscité une véritable redéfinition de la nature du corps, de ses possibilités et de ses limites, cette frugalité ne semble pas anodine. En effet, la coexistence et la proximité des corps dans un monde des plus technologiquement dépouillés diffèrent visiblement de notre

---

<sup>47</sup> Sauf dans le cas de *TeZuka* (2012), *Boléro* (2013), de ses collaborations avec Guy Cassiers (*House Of The Sleeping Beauties* (2009), *Das Rheingold* (2010), *Siegfried* (2012), *Götterdämmerung* (2013), et de certaines coproductions avec les Ballets de Monte-Carlo et le Het Toneelhuis (Anvers).

quotidien. La pratique scénique de Cherkaoui, qu'il veut artisanale, contraste pour le moins avec notre réalité, où l'émergence des technologies et « [...] l'expansion des communications électroniques rédui[sen]t également le nombre des rencontres face à face, spontanées, dans la rue et engendre[nt] tout un réseau de formes de communications désincarnées, diminuant ainsi les aptitudes à la socialisation. » (Csepregi, 2008, p. 6) Cette désincarnation, dont le philosophe Gabor Csepregi fait mention, serait associée à un certain détachement du monde et d'autrui. Il explique qu'« [...] elle produit une tendance à ignorer les résonances subtiles du corps, et, par conséquent, favorise une certaine distance émotive à l'égard des objets et des personnes. » (p. 7)

Ainsi, l'absence de contact proprement *im*-médiat au quotidien avec notre milieu physique se manifesterait par une sorte d'insensibilité généralisée. Anonyme et sans substance, le monde environnant exacerberait alors un sentiment de vide intérieur. À ce phénomène latent dans nos sociétés actuelles, Cherkaoui répond par une disponibilité entière, une sensibilité accrue et une sur-exposition de la chair : les face-à-face, les corps à corps, les rencontres et les effleurements sont multiples et surtout inévitables dans son travail. Les rapports de contiguïté qu'il met en scène sollicitent l'ensemble des ressources corporelles et tranchent, sans conteste, avec toute expérience médiatisée impliquant des mécanismes technologiques et confortant une certaine indolence physique (p. 5). En empruntant une formulation de Merleau-Ponty, nous pourrions avancer que ce chorégraphe, qui s'abstient généralement de toute médiation technologique, s'emploie ainsi à « [...] réveiller l'expérience du monde tel qu'il nous apparaît en tant que nous sommes au monde par notre corps, en tant que nous percevons le monde avec notre corps. » (1945, p. 249)

En définitive, la sensibilité et la conscience corporelles sont ici hautement sollicitées, puisqu'elles jouent un rôle cardinal dans nos existences : elles s'avèrent, en effet, indispensables aux relations dynamiques et complexes que le sujet humain entretient

avec le monde, c'est-à-dire qu'elles sont essentielles à l'engagement dialogique avec autrui, au partage et à l'empathie. La mise en valeur de notre appartenance corporelle à un monde commun, dans un espace où les interventions et les stimulations visuelles sont extrêmement réduites, signale, en somme, une volonté de développer un discours s'ancrant fermement dans une forme de communication non-verbale – à savoir, une forme d'expression corporelle qui contient en soi un éventail de codes culturels d'expression et de communication.

## 2.2 Différentes corporités : discours corporels singuliers

Dans un espace scénique dénudé qui laisse ainsi place à une totale liberté de mouvement et qui se présente comme une source d'impulsions dynamiques pour le corps (Csepregi, 2008, p. 121), les interprètes de Cherkaoui semblent d'emblée exposer aux spectateurs leur corporité singulière.

La coexistence sur scène d'une vingtaine d'interprètes aux « morphologies dépareillées » (Febvre, 1995, p. 66) et aux identités ethnoculturelles variées, dans *Babel<sup>(Words)</sup>*, renseigne instantanément sur cette volonté de mettre en évidence les particularités individuelles de chacun, à savoir ce qui les différencie. Cette création se distingue à l'évidence de toutes ces chorégraphies où les interventions sur le corps des danseurs ont pour tâche d'éliminer l'entièreté de leurs différences, auquel cas ceux-ci deviennent interchangeable, voire indiscernables. À la différence de ce type de pièces favorisant des interprètes au corps canonique qui, en plus de revêtir un costume identique à celui de leurs partenaires, adoptent tous une même posture, une même énergie et une même gestuelle<sup>48</sup>, *Babel<sup>(Words)</sup>* est animé d'une distribution quant

---

<sup>48</sup> Nous pensons notamment aux pièces de ballets classiques, mais aussi aux créations de certains chorégraphes de la danse moderne et contemporaine dont Merce Cunningham et Marie Chouinard, par exemple.

à elle déchargée de cette volonté d'uniformisation. Différents de par leur présence, leur dégaine, leur façon unique de se mouvoir, aussi bien que par leur habillement distinct, chacun laisse transparaître, en quelque sorte, certaines composantes de son identité, pour ne pas dire de sa personnalité. Si tous semblent avoir ici conservé leurs spécificités physiques, cette pluralité des corps dansants se fait rapidement l'écho des corporalités hétérogènes que nous côtoyons, jour après jour, dans nos sociétés multiculturelles – c'est-à-dire « la propre diversité des corps profanes » (Febvre, 1995, p. 65). Ainsi, par ce choix chorégraphique qui, par ailleurs, participe considérablement à la théâtralité de la danse en constituant « une sorte de projection homonymique des différences entre les hommes » (p. 66), Cherkaoui propose des corps qui s'ancrent au monde séculier tel que nous le connaissons et le partageons. Leur coexistence sur scène appelle ainsi « [...] l'identification du spectateur à des êtres qui somme toute lui ressemblent, disent leur proximité avec lui. » (p. 65)

À l'instar de nombreux chorégraphes contemporains, Cherkaoui ne cherche donc plus à inventer un corps *autre*, « [...] quasi divin de la sylphide et de l'éphèbe disant un refus du temps qui passe sur les êtres et promouvant une corporéité idéalisée où sont lissées les différences » (p. 66) – comme l'ont jadis tenté les artistes de la danse moderne, tels Mary Wigman, Isadora Duncan et Merce Cunningham, pour ne nommer qu'eux. Ce chorégraphe préconise, au contraire, un corps singulier porteur d'un certain vécu. Afin de qualifier ce type de corps, mis en jeu de façon particulière dans la danse contemporaine et dont il use à bon escient, Sophie Guhéry (2004) emprunte au phénoménologue Maurice Merleau-Ponty le terme « corps propre »<sup>49</sup>, qu'elle (re)définit ainsi :

---

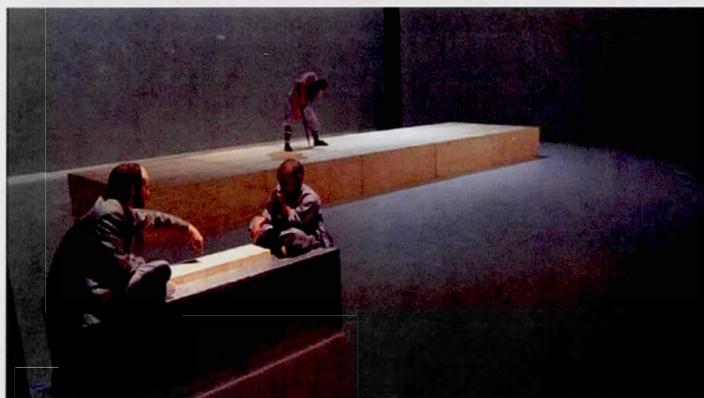
<sup>49</sup> Merleau-Ponty s'opposait en effet à la pensée objective considérant le corps comme un des multiples objets de ce monde. Il soutenait, au contraire, que « [...] l'expérience du corps propre s'oppose au mouvement réflexif qui dégage l'objet du sujet et le sujet de l'objet, et qui ne nous donne que la pensée du corps ou le corps en idée et non pas l'expérience du corps ou le corps en réalité. » (1945, p. 241)

Le corps propre n'est pas observable, il est le lieu d'épanouissement de ma subjectivité et constitue le médiateur grâce auquel je suis en relation avec les choses et avec autrui. Cependant, le corps propre est un corps *vécu* qui trouve son sens dans la matérialité même de son existence. (p. 46)

Ainsi, ce créateur tente de répondre à la question – qui tenaille la danse contemporaine – de la visibilité du corps et du mouvement en proposant des « corps qui pensent et qui sont porteurs de sens », pour reprendre une expression de Laurence Louppe (2007). Son approche corporelle ne reflète donc pas cette *corporalité autosuffisante* observée par Hans-Thies Lehmann (1999/2002) dans ce qu'il décrit comme le théâtre postdramatique – un type de théâtre fragmentaire dont le *théâtre dansé*, qui est souvent employé pour décrire le travail de Cherkaoui, représente « un mode de jeu particulièrement répandu » (p. 151). En effet, les corps vécus privilégiés par Cherkaoui ne peuvent correspondre à ceux repérés par ce théoricien allemand dans de nombreuses productions théâtrales contemporaines, dans la mesure où ces derniers refusent leur rôle de signifiant et deviennent « [...] centre de gravité, non pas comme porteur de sens, mais dans [leur] substance physique et [leur] potentiel gestuel. » (p. 150) À l'inverse, Cherkaoui, qui compose pourtant ses chorégraphies à partir des composantes physiques intrinsèques au corps, comme nous le verrons plus tard, adopte plutôt une vision merleau-pontienne qui dépeint l'être corporel comme un véritable « [...] nœud de significations vivantes et non pas la loi d'un certain nombre de termes covariants. » (Merleau-Ponty, 1945, p. 188)

La scène d'ouverture de *Sutra* illustre de juste façon cette mise en relief des corporalités singulières et signifiantes. Ainsi, la première image qui est donnée à voir est celle du chorégraphe et d'un enfant chinois, respectivement en veston et en habit traditionnel de moine. Assis en tailleur l'un face à l'autre sur un caisson d'aluminium, à l'avant du plateau, côté jardin, ils s'appivoisent mutuellement par l'intermédiaire d'un jeu de blocs de bois qui se trouve entre eux. La rencontre initiale a déjà eu lieu. Au centre de la scène, une réplique de ce jeu, sous la forme d'un muret composé des

boîtes de bois, dans lequel une épée a été insérée. Au lointain, les musiciens, dissimulés derrière une toile diaphane, surplombent l'aire de jeu. Après un moment d'observation mutuelle, Cherkaoui lève la main gauche et l'avance vers l'enfant. Simultanément, un moine, une réplique adulte de l'enfant fait son entrée depuis les coulisses derrière eux et s'avance vers le muret, en suivant étroitement la diagonale tracée par l'index de Cherkaoui.

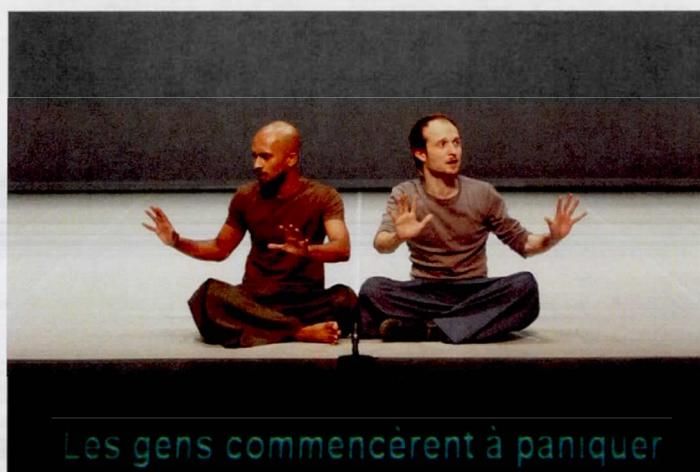


[*Sutra*, Captation d'écran]

Dès le début de ce spectacle, trois morphologies bien distinctes sont mises en évidence. L'état de corps du danseur contemporain côtoie la candeur de l'enfant et l'énergie brute du moine guerrier. De prime abord, plusieurs éléments facilement observables les différencient tous trois : culture, croyances, expériences de vie, entraînement, etc. Chacune de ces entités concrètes est porteuse de ce que Michèle Febvre nomme une *infra-théâtralité*, c'est-à-dire une configuration unique « [...] inscrite dans la corporéité de chacun [...], que non seulement la danse a façonnée, mais que leur histoire personnelle (biologique, psychologique et sociale) a transformée. » (1995, p. 66)

*Zero degrees* se révèle un exemple tout aussi éloquent de ces récurrences du corps vécu – de ces corps marqués par le temps et dont les traits distinctifs n'ont pas été

supprimés ou homogénéisés. Concrétisation de sa rencontre avec Akram Khan, cette collaboration repose ni plus ni moins sur cette franche impression qu'ils ont eue, lors de leur première rencontre, soit celle de se voir dans un miroir (Cherkaoui, 2006, p. 51). Puisque cette sensation de se reconnaître dans l'énergie et la matérialité corporelle de l'autre est, à la fois, l'inspiration première et le sujet de ce duo, il va de soi que c'est sans artifice que Cherkaoui et Khan se présentent aux spectateurs. C'est donc tous deux vêtus d'un ensemble monochrome composé d'un simple *t-shirt*, à manches longues dans le cas de Cherkaoui, et d'un pantalon ample, que les deux chorégraphes-danseurs font leur entrée en scène. Cette avancée depuis les coulisses, dévoile alors des corps familiers rattachés au quotidien, d'une part, par leur habillement et, d'autre part, par leur moyen de locomotion de base, c'est-à-dire la marche. Après avoir ainsi traversé le plateau, c'est au-devant de la scène, face public, que les deux interprètes viendront s'asseoir en tailleur, mains croisées et avant-bras posés sur leurs jambes. Ils prendront un temps. Le temps de marquer cette rencontre avec ceux qui leur font face, avant de leur raconter un récit, ou plutôt une mésaventure, celle de Khan, lors d'un périple au Bangladesh.



[zero degrees © Laurent Philippe]

Par ce premier contact, où une gestualité primaire et une familiarité des postures sont mises de l'avant, il va sans dire qu'une certaine « proximité trouble se développe entre la scène et la vie » (Febvre, 1995, p. 82). En d'autres mots, loin d'être gommés, les marqueurs identitaires ici préservés, dont les expressions faciales, la motricité fondamentale et la corporéité singulière de Khan et Cherkaoui, parviennent à provoquer une sorte d'irruption du réel sur la scène<sup>50</sup>.

Ainsi, au même titre que *Sutra*, cette création est élaborée à même cette « [...] qualité humaine d'une vie sédimentée dans le corps offert au regard. Ce corps-là est porteur de sa propre histoire, échappant à l'intemporel pour se proposer comme sujet. » (p. 65) Le choix de faire ainsi référence aux horizons identitaires de chacun – leur héritage personnel et culturel – implique que ces derniers se posent en véritables sujets de la création. Autrement dit, après avoir favorisé et nourri des moments de socialité par la collaboration, Cherkaoui en formalise l'expérience biographique vécue de part et d'autre. Dans des espaces ouverts, conçus et travaillés pour éveiller et stimuler la réceptivité corporelle à l'Autre, il donne littéralement à voir les corps réels, les individus, qui sont entrés en contact, qui se sont apprivoisés et qui ont finalement échangé tout au long du processus de création. À partir de ces corps énonciateurs, de leur proximité et de leur juxtaposition, il paraît alors possible de déduire qu'au cœur des chorégraphies de *Sutra* et de *zero degrees* transparaissent les récits de rencontres réelles. Plus précisément, celles de deux univers culturels et artistiques distincts dont les différences sont d'emblée naturellement soulignées, mais dont la curiosité réciproque de leurs représentants a suscité l'émergence d'un langage corporel partagé.

---

<sup>50</sup> Puisque les mêmes procédés chorégraphiques y sont développés, *zero degrees* est tout à fait représentatif des autres duos co-crésés par Cherkaoui. Il est donc tout aussi aisé de saisir cet écho au réel dans *Dunas* (2008) avec María Pagés, une figure importante du flamenco et dans *Play* (2010) avec Shantala Shivalingappa, une danseuse dédiée au vocabulaire gestuel *kuchipudi*.

### 2.3 La gestuelle : essence des caractères ethniques

Le premier des objets culturels et celui par lequel ils existent tous, c'est le corps d'autrui comme porteur d'un comportement.

Maurice Merleau-Ponty

Lors d'une conférence en 1999<sup>51</sup>, Laurence Louppe s'interrogeait sur les types de figures corporelles pouvant être suscitées par des chorégraphes confrontés au phénomène de la mondialisation, auquel peuvent être attribuées certaines formes de dislocations et de délocalisations culturelles (2001, p. 172). À partir de la pratique chorégraphique de Boris Charmatz, Emmanuelle Huynh, Xavier Le Roy et Alain Buffard, Louppe évoque la recherche partagée d'un « corps multiple, fait de choix discontinus », en précisant que celui-ci :

[...] renonce à toute construction visible, lisible, et s'abîme dans ce que Georges Didi-Huberman nomme le désastre anthropomorphique où sont niés jusqu'aux contours qui paraissent cerner la figure humaine dans le monde et désigner une identité reconnaissable dotée de codes qui puissent référer à un système quelconque. (p. 173-174)

Inversement à ce type de « corps déconstruit jusqu'à l'invisibilité » (p. 177), symptomatique d'une atomisation du monde dans l'espace de la mondialisation, les corporéités rattachées au quotidien, qui apparaissent dans les créations de Cherkaoui, s'imposent dans leur entièreté, leur humanité et avec tout le bagage personnel qui

---

<sup>51</sup> Allocution donnée dans le cadre du colloque *Danse : langage propre et métissage culturel*, s'étant tenu les 30 septembre, 1<sup>er</sup> et 2 octobre 1999, à la Cinémathèque québécoise, et dont les actes ont été publiés en 2001, sous la direction de Chantal Pontbriand, aux éditions Parachute.

composent leur singularité. Ni fragmentaires, ni parcellaires, celles-ci sont intégrales et interagissent entre elles en fonction de ce que David Le Breton appelle « la parole articulée » (1988, p. 26), qui regroupe autant les gestes, les postures, que les mimiques – tous des systèmes non verbaux qui relèvent d’une codification sociale et qui sont subordonnés à un conditionnement socioculturel (p. 23). Traversés par de tels courants culturels, les danseurs affichent ainsi une gestuelle unique qui témoigne d’une « [...] appartenance à une socialité propre [qui] transparait jusqu’aux plus petits détails de la vie du corps » (p. 27). Dans une perspective herméneutique philosophique, nous pourrions aussi parler de cet important travail de l’histoire qui nous traverse tous de diverses façons, qui se dépose en nous à titre d’héritage et qui constitue les arrière-plans moraux et culturels à partir desquels nous interprétons le monde.

C’est avant tout à partir de cette inscription physique et symbolique dans un champ social donné, à savoir l’héritage spécifique de chaque collaborateur, qu’une forme de dialogue interculturel peut être envisagée dans les créations de Cherkaoui. « Se désengager de notre héritage, quel qu’il soit, c’est une manière de nier notre rapport au monde », insiste-t-il (2006, p. 58). Lorsqu’il a séjourné au temple des moines, situé dans la province chinoise du Henan, pour la préparation de *Sutra*, Cherkaoui s’est livré à un important travail de repérage, d’apprivoisement et, enfin, d’imprégnation d’un langage corporel autre, porteur d’une tradition millénaire. « La mémoire d’une société, c’est aussi celle de ses gestes », nous rappelle à ce propos Le Breton (1988, p. 83). Par ce travail d’observation, et puisqu’il partageait déjà certaines pratiques avec eux, dont le yoga et le végétarisme<sup>52</sup>, Cherkaoui est parvenu en quelque sorte à avoir accès à un mode de vie différent du sien, c’est-à-dire une tout autre façon d’aborder le monde. Ce n’est qu’après s’être sensibilisé à l’esprit du

---

<sup>52</sup> Ce détail est spécifié par l’un des moines dans le documentaire *Rêves de Babel* (Kent, 2009), lorsque ce dernier s’exprime sur l’implication de Cherkaoui dans ce travail de collaboration et sur les conditions ayant favorisé sa capacité à entrer en dialogue avec eux.

Shaolin et avoir appris les onze postures de base du kung fu qu'il a été en mesure de proposer aux moines de retravailler leurs mouvements guerriers en y intégrant une vision artistique extérieure – de surcroît, une vision occidentale. En décalant ces gestes traditionnels et en les éloignant de leur cadre habituel, ils sont alors parvenus à créer des effets typiquement chorégraphiques.

*Sutra* n'expose donc plus une gestuelle strictement traditionnelle. La dimension chorégraphique contemporaine insufflée ici à la pratique du kung fu tend à défaire les idées préconçues et les clichés habituellement liés à cette forme d'arts martiaux. Cette création invite plutôt à voir au-delà du caractère spectaculaire et de la virtuosité généralement espérés par un public occidental quant à ce type de performance. Ce dernier est plutôt appelé à faire la découverte d'un langage partagé, en ce sens que celui-ci préserve à la fois l'essence du geste de combat et une certaine harmonie du corps dansant. L'expérience de l'altérité qui réside au cœur de cette création mène de ce fait à une forme de contamination réciproque où les langages corporels, respectifs à Cherkaoui et aux moines, se trouvent déplacés, voire distendus, par rapport à leur position initiale.

Un des tableaux de *Sutra* est particulièrement évocateur en regard de cette hypothèse (voir extrait #1, dvd). Dans ce passage, les moines, à l'exception de l'enfant, ont tous troqué leur habit traditionnel contre un complet noir. Au pas de course, ils se déplacent au travers des boîtes de bois désormais disposées à la verticale au centre du plateau (la boîte d'aluminium associée à Cherkaoui, elle aussi à la verticale, demeure cependant à l'écart, côté jardin). Sur des rythmes de piano et d'instruments à cordes de plus en plus pressants, leurs trajectoires sinueuses, ponctuées de sauts et d'acrobaties, s'entremêlent sans que leurs regards se croisent. Au cri de l'un d'entre eux, les moines grimpent simultanément sur les caissons. Debout sur ces structures, ils lèvent les yeux au ciel tandis que Cherkaoui, en décalage, arrive à son tour en courant. À l'instant où il se positionne face à ces derniers, et par conséquent dos au

public, tous s'assoient en tailleur – Cherkaoui en retrait au sol et les moines au sommet de leur « tour », telles de réelles statues bouddhiques.



[Sutra © Hugo Glendinning]

C'est alors que, tous en chœur, ils exécutent une chorégraphie dans laquelle seules les extrémités du haut du corps sont sollicitées. Le visage, les bras, les mains et les doigts, véritables sièges de l'expression culturelle, entament gracieusement une suite de gestes extrêmement codifiés : les mains jointes sur le cœur; les bras en extension verticale; la tête relevée vers le ciel; les doigts exécutant alternativement divers signes qui, bien qu'indéchiffrables pour un quelconque novice en bouddhisme, se voient instinctivement associés au recueillement, à la prière ainsi qu'à la méditation<sup>53</sup>.

La relation intersubjective ainsi mise en place renforce la théâtralité inhérente aux corps dansants et permet, par ailleurs, plusieurs interprétations (Febvre, 1995). Le positionnement de ces corps singuliers, dont les « atouts du vécu » (Febvre, 1995,

<sup>53</sup> Selon nous, ces gestes rituels s'apparentent aux *mūdra* (en chinois *yinxiang*) propres à la pratique du kung fu, puisque ceux-ci « [...] canalisent l'énergie cosmique à l'intérieur du corps et du mental. Ils sont le plus souvent exécutés avec les doigts de la main. » (Bruhat, 2008, p. 180)

p. 66) ont été conservés et qui portent désormais en eux l'histoire de cette rencontre interculturelle, parle vraisemblablement à la conscience du spectateur. Sachant que « [...] les systèmes non verbaux sont étroitement liés à l'ethnie – [qu'] en fait ils forment l'essence même des caractères ethniques » (Hall, 1979, p. 83), il est possible de déceler dans cette disposition corporelle une sorte de symbolisation de l'enseignement et de l'apprentissage. Détaché du groupe qui le surplombe et le domine, Cherkaoui semble en effet adopter une posture d'apprenti. Les rapports de force ainsi tracés, le chorégraphe, qui répète et imite la gestuelle propre aux moines, donne l'impression d'assister à une leçon ou du moins prendre part, en retrait, à une de leurs séances quotidiennes de recueillement.

Cet échange qui s'opère sous les yeux du spectateur renvoie donc d'une part à l'expérience réelle vécue par Cherkaoui au temple, mais indique, d'autre part, une passation métaphorique de la culture de ces moines. Face à ce corps collectif, le corps de Cherkaoui, véritable « récepteur », intègre graduellement une forme d'expression corporelle autre renfermant l'essence même d'une culture qui lui est étrangère. Si dans cette séquence Cherkaoui semble d'emblée adopter l'attitude d'un élève, sa posture rappelle celle de l'enfant, mot tiré du latin *in-fans* : « qui ne parle pas ». C'est donc par une gestuelle mimétique tirée du quotidien des moines que Cherkaoui apprivoise le langage corporel d'une culture autre, c'est-à-dire son système symbolique. En absorbant cette *parole articulée* étrangère, il acquiert essentiellement de nouveaux outils de communication lui permettant de se mettre au diapason avec ceux qui lui font face. Puisque, dans toute rencontre interculturelle et interethnique, « [...] l'interprétation correcte du comportement verbal et [surtout] non verbal de l'autre conditionne les échanges à tous les niveaux » (Hall, 1979, p. 83), ce partage gestuel illustre de manière concrète et élémentaire la possibilité même du dialogue.

Cette interpénétration des formes d'expressions corporelles dans *Sutra* n'est ni plus ni moins le résultat de ce désir, couramment évoqué par Cherkaoui, de comprendre

l'Autre, de saisir son langage. En formulant une envie de compréhension intersubjective, dans ce cas-ci interculturelle par surcroît, ce chorégraphe cherche à apprendre de ses partenaires. « La collaboration me passionne, car je sais que j'apprendrais beaucoup moins si j'étais seul, ou plutôt que j'apprendrais autre chose. Cette relation dresse parfois des murs, mais ouvre aussi des portes », précise-t-il (2006, p. 21). L'accessibilité à celui qui nous est différent serait donc impensable sans volonté d'apprentissage. Totalement investi dans ce processus de création et, surtout, affairé à générer un espace commun d'interlocution, Cherkaoui accepte de se laisser happer par les coutumes et l'histoire de cette communauté. Plus encore, il opine à ce que ses horizons de sens soient remis en question, voire bouleversés, par un apport *étranger*. En d'autres mots, par la dimension extensible de ses propres horizons langagiers, il taille ainsi une place, en lui, pour ces éléments dont il soupçonnait vaguement l'existence. C'est ce que nous pourrions appeler une *fusion des horizons*, selon les perspectives gadamérienne et taylorienne.

Loin de mettre en scène une situation d'incommensurabilité<sup>54</sup>, Cherkaoui met en relief une porosité d'univers charnels et sensoriels distincts qui ouvre vers une possibilité de compréhension mutuelle. Au contraire de David Le Breton qui prétend que les sphères socioculturelles que nous habitons ne peuvent se recouper, car elles sont aussi « des mondes de significations et de valeurs » (1990, p. 159), Cherkaoui croit aux zones de convergence, il cherche les « portes à ouvrir » afin d'entrer en contact avec l'Autre. Refusant de souscrire au parallélisme des mondes sensibles évoqué par cet anthropologue, il s'emploie plutôt à mettre en lumière l'ouverture constitutive des cultures, qui permet une contamination réciproque et fructueuse.

---

<sup>54</sup> Se référer à la définition donnée de ce terme en introduction, p. 7.

## 2.4 Effet miroir : être en prise sur le monde

Mon corps est la texture de tous les objets et il est, au moins à l'égard du monde perçu, l'instrument général de ma "compréhension".

Maurice Merlau-Ponty

La danse m'a permis de trouver une stabilité, une force, un point de vue, une position claire, un vrai contact avec le monde extérieur aussi. La danse venait à travers le mimétisme d'abord. Je regardais les émissions de variété à la télévision et j'imitais les *hip-hoppers* dans la rue...

Sidi Larbi Cherkaoui

Cette métaphore du miroir, à savoir les interprètes exécutant face à face la même séquence gestuelle, est récurrente dans les collaborations de Cherkaoui. Miroir de l'un et miroir de l'Autre, les danseurs réalisent parallèlement de multiples chorégraphies de bras et de mains aux motifs infinis. Cette activité ludique à laquelle nous nous adonnions tous enfant, et qui nous permettait, pour un moment, de façonner notre corps à l'image de l'Autre, ne saurait être ignorée tant elle est importante dans sa grammaire chorégraphique. Outre cette idée plus générale selon laquelle l'imitation, ou plus précisément l'appropriation mimétique, serait le moyen

par lequel nous intégrons la mémoire de nos communautés socioculturelles respectives (Csepregi, 2008, p. 88), pour quelles raisons Cherkaoui a si souvent recours à cette faculté intrinsèque à l'homme?

Puisqu'il est, avant tout, question de communication interculturelle dans ses œuvres, il semble intéressant de revenir brièvement sur la fonction ancienne de la danse. Gabor Csepregi rappelle que celle-ci tenait autrefois :

[...] à la reconnaissance et à l'imitation des animaux, des évènements naturels ou des histoires mythiques. Misant sur ce potentiel unique, les anciens étaient capables d'établir des correspondances cognitives et expressives : en adaptant leur propre comportement à certaines réalités extérieures, ils étaient en mesure de parvenir à une compréhension sympathique du monde observable et du monde non observable. » (p. 87)

Ainsi, la capacité mimétique intrinsèque à chaque individu, qui constituait jadis l'essence même de la danse, est ici récupérée par Cherkaoui à titre de procédé chorégraphique. Évidemment, dans les créations de ce dernier, il ne s'agit pas tant d'imitations d'animaux – mis à part le recours aux boxes imitatives (*xiangxing quan*) dans *Sutra* qui s'inspirent de l'attitude des animaux en combats<sup>55</sup> –, encore moins de simulations d'évènements inexplicables. Ce don de percevoir et de reproduire des similitudes – lequel, par ailleurs, nous permet d'acquérir diverses habiletés et d'apprendre différents mouvements – est ici déployé entre des individus de divers horizons culturels. Dans ce cas particulier, se pourrait-il que ce potentiel corporel soit utilisé par ce chorégraphe dans le but d'illustrer la possibilité d'une compréhension

<sup>55</sup> Les moines et Cherkaoui puisent effectivement à même ces boxes « [...] du Dragon, du Tigre, du Léopard et de la Grue, auxquelles s'ajoutent celles du Singe, du Chien, de l'Aigle, de la Mante religieuse et du Serpent. Ces genres donnent lieu à des démonstrations époustouflantes non dépourvues d'une certaine théâtralité car le visage des pratiquants se plaît instinctivement à retranscrire les mimiques de l'animal. » (Bruhat, 2008, p. 126)

mutuelle entre des êtres différents, ou du moins celle d'une adaptation sensible et sympathique à l'Autre?

Cet effet de réverbération, facilement observable dans la totalité de ses créations, semble effectivement aller en ce sens. Dans l'une des premières scènes de *zero degrees*, par exemple, Cherkaoui et Khan apparaissent, debout au centre du plateau, dans un étroit corridor de lumière (voir extrait #2, dvd). L'un face à l'autre, dans le silence le plus complet, ils s'inclinent doucement jusqu'à ce que leurs fronts se touchent. D'abord immobiles, ils soulèvent ensuite simultanément l'un de leurs bras qui pendaient le long de leur corps. Dès l'instant où leurs mains se rencontrent, se « [...] déclenche alors une danse dédoublée de bras et de mains, comme si chaque interprète se trouvait face à son miroir. » (Khoury, 2008, p. 19) Cette exécution simultanée de gestes répétitifs très fluides et vaporeux donne ainsi naissance à une figure corporelle composée de deux corps distincts. L'entremêlement de leurs extrémités et le déploiement d'une gestuelle chorégraphique détaillée se font de manière si organique qu'il en vient difficile de discerner à qui appartiennent les mains et les bras. Ils ne font plus qu'un. En permettant que l'un des danseurs se réfléchisse aussi parfaitement dans l'autre, au point où il devient impossible de dire qui imite qui, le procédé mimétique ici mis en œuvre « [...] semble renvoyer aux similarités qui existent entre les individus, par-delà leurs différences physiques et culturelles. » (p. 20)

Entrelacés de la sorte, par leurs membres supérieurs, les deux danseurs donnent également l'impression d'être en mode exploratoire. Qu'est-ce que la main, sinon ce qui nous permet d'ausculter, de tâter, de valider ou de sentir quelques qualités haptiques? Sans afficher un état de totale acception, ou au contraire, de résistance, l'un semble simplement à la découverte de l'autre. Plus exactement, ils paraissent avant tout éprouver et ressentir, par stimulation tactile, la frontière qui s'érige entre eux, puisque l'effet mimétique est ici mis en œuvre de manière à ce qu'il y ait

toujours un point de contact entre les deux corps. Qu'ils soient liés par leurs coudes, leurs avant-bras, leurs poignets, le bout de leurs doigts, ou que l'un d'eux pose la main sur l'épaule ou le visage de son partenaire, chacun trouve toujours un appui tangible chez l'autre. Le chorégraphe affirme lui-même que ces extrémités corporelles, dont le comportement est déterminé par une codification culturelle, jouent un rôle important dans son discours chorégraphique. Concrètement, la fonction qu'il incombe généralement aux mains est celle d'établir la communication avec autrui, c'est-à-dire d'opérer en tant que lien symbolique entre les individus. « La distance qui nous sépare du monde de l'autre, celle qu'il nous faut parcourir pour le toucher, a la longueur d'un bras », avance-t-il (2006, p. 49).

Conjugué de la sorte à un effet imitatif, le *toucher* semble effectivement concrétiser la communication, la rencontre entre les deux interprètes – comme si leur corps avait individuellement « [...] besoin pour exister de cette espèce de réverbération constante d'un sujet à l'autre. » (Le Breton, 1988, p. 50) Si par le renouvellement constant de leurs liens physiques, chacun semble attester de l'existence de l'autre, c'est que l'action de « [...] toucher cisèle la présence au monde par le rappel permanent de la frontière cutanée. » (Le Breton, 2006, p. 179) À ce sujet, Le Breton soutient que :

Le monde, et donc la présence de l'autre, est d'abord une modalité tactile. Sens de l'interface entre soi et l'autre, le toucher incarne la limite radicale entre le sujet et l'environnement. Il impose le contact immédiat, la butée palpable de l'objet qui assure au réel sa cohésion et sa solidité. Il donne à l'homme les points d'appui qui l'enracinent sur un terrain tangible. » (p. 181)

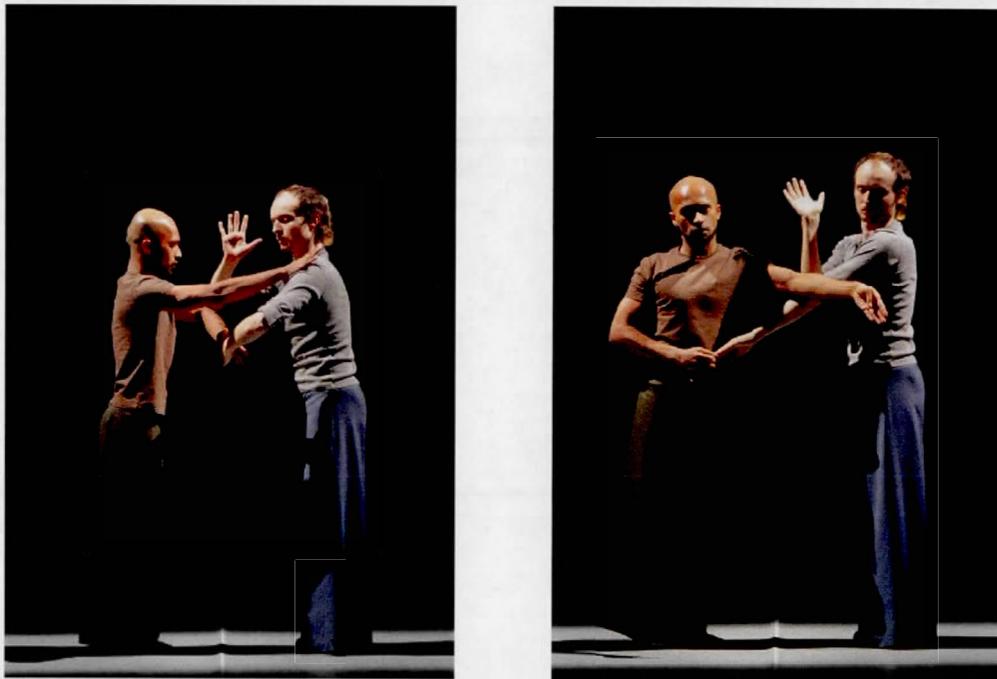
Ainsi, le jeu de miroirs proposé par Cherkaoui suggère, dans un premier temps, qu'il est possible de se reconnaître en autrui, dans la mesure où, malgré nos appartenances distinctes, subsistent quelques similarités qui nous relient de facto. C'est d'ailleurs l'impression qu'il a ressentie lors de sa première rencontre avec Akram Khan. Dans un deuxième temps, cette aptitude au mimétisme semble utilisée afin de sonder

l'image de l'Autre, dont la présence au monde est validée par la main. Assurés de partager une même réalité, le dialogue entre les interprètes peut alors être entamé.

Si le toucher sert d'abord à valider cette démarcation franche entre les interprètes, cette *frontière cutanée*, la gestuelle en miroir tend, par la suite, à suggérer qu'au-delà de cette limite matérielle, se transmettent tout de même certaines données corporelles et culturelles. Comme le mentionne Taylor, dans la mesure où nous partageons un même monde, nous avons toujours quelque chose à discuter – à échanger au sens large du terme (2003, p.175). Poreuse donc, la frontière entre les individus n'empêche en rien que ceux-ci s'adaptent mutuellement aux caractéristiques motrices particulières de celui qui leur face. Dès lors, cette insistance sur la perméabilité de nos univers symboliques et sensoriels fait signe, semble-t-il, vers cette ouverture fondamentale à l'Autre, aussi nécessaire au dialogue interculturel que notre ancrage commun, et menant à une plus grande compréhension mutuelle (Bernstein, 2010).

Le deuxième segment de ce même extrait montre bel et bien des êtres réceptifs et enclins à l'échange. Attentifs à ce que le corps de leur partenaire suscite dans leur propre chair, Cherkaoui et Khan s'adonnent à une danse plus libre, plus créative. La symétrie parfaite qui s'opérait en premier lieu laisse tranquillement place à quelques variantes. Sur les toutes premières notes de musique du spectacle, le même phrasé de mains et de bras qui s'entrelacent est répété par les deux interprètes, à la différence près qu'ils y intègrent subtilement de nouveaux éléments : une seule des quatre mains se libère de son étreinte pour se lever au-dessus de la tête des danseurs, ou se poser sur une hanche au lieu d'une épaule, par exemple. Le reflet entre les mouvements de Cherkaoui et de Khan ne peut donc plus être identique, ce qui donne l'impression que la spécificité corporelle de l'un tente de s'imposer graduellement à celle de l'autre. Cette sensation semble générée par le fait que les points d'appui, précédemment discutés, deviennent discrètement les endroits par lesquels l'un d'eux parvient à

influencer la gestuelle de son partenaire. Par une modification de ces points de contact, l'un des danseurs suscite, en retour, une réponse motrice du second.



[zero degrees © Laurent Philippe]

Ils paraissent ainsi assumés, et tirer parti, du fait qu'ils sont des êtres sensibles, et que comme tels ils expérimentent « [...] des choses, des événements et des personnes qui parlent directement à [leur] corps et suscitent par conséquent divers types de réponses motrices. » (Csepregi, 2008, p. 39-40)

Pour que la figure corporelle composée de leurs deux corps continue d'être mouvante, ces derniers doivent nécessairement s'adapter à la proposition qui leur est suggérée, que celle-ci contraigne l'amorce de leur mouvement, en dévie la trajectoire ou le guide dans une direction nouvelle. Du moment où les extrémités corporelles cessent de se déployer et de s'entremêler – dès l'instant où celles-ci restent suspendues dans

les airs sans se toucher –, le corps hybride se décompose, laissant Cherkaoui et Khan tomber à la renverse.

Attirés comme des aimants, les deux chorégraphes-interprètes reviennent hâtivement l'un vers l'autre. S'ils reprennent aussitôt cette formation de motifs infinis de bras et de mains, c'est tout leur corps qui est maintenant sollicité. Sur un rythme qui s'accélère, et qui induit plus de tension dans l'enchaînement des gestes, les deux interprètes régénèrent leur vocabulaire *commun* en exploitant de plus en plus d'espace, en pivotant sur eux-mêmes ou en roulant au sol, par exemple. Une sorte de négociation semble alors prendre place entre les deux, tant les mouvements qu'ils créent se rapprochent d'une esthétique du combat. À tout le moins, la présence de l'un semble définitivement déstabiliser l'autre : chacun apparaît introduire des variations de rythme, de vitesse et de forme dans la configuration de ses mouvements. Le constat s'impose de soi : ils ne désirent pas se confondre l'un dans l'autre, c'est-à-dire être identiques, être le simple reflet de celui qui leur fait face. Pour que la rencontre soit fructueuse, qu'elle apporte autant au deux, chacun doit préserver sa spécificité et, surtout, la mettre à contribution. Dans une perspective herméneutique philosophique, nous pourrions renchérir en soutenant que c'est la reconnaissance de l'intégrité propre à chacun qui est ici fondamentale.

Philosophical hermeneutics and the historical stance that informs it, strive to do justice to the integrity of the world lying beyond the self. It does not seek to assimilate the historical other within its own horizon, nor to become fully immersed in the other's "form of life". [...] *It is not sameness—neither rendering the other the same as ourselves nor becoming the same as the other—but the difference that is vital for philosophical hermeneutics.* It is difference that preserves the reality of alternative possibilities that are not our own. (Davey, 2006, p. 7-8)

En somme, Cherkaoui semble faire appel à la métaphore du miroir, car elle « [...] rend possible l'expérience du monde en un sens empathique. » (Habermas cité par

Csepregi, 2008, p. 109) L'expérience de l'altérité, en conséquence, se vit ici selon une dynamique de l'engagement des sujets – et non de la confrontation – qui permet un accueil réciproque de leurs divers aspects et qualités respectives (*Ibid.*). Puisque l'acte de reproduction est « un mode de connaissance », pour reprendre l'expression de Gabor Csepregi (*Ibid.*), l'un possède finalement la faculté d'apprendre de l'autre. Mais, il ne faudrait pas oublier que « [...] l'imitation ne consiste jamais à redessiner, trait pour trait, un contenu de réalité » (Ernst Cassirer cité par Csepregi, 2008, p. 88), elle consiste plutôt en un « jeu d'adaptation », selon Csepregi (p. 95). Vraisemblablement, elle nécessite qu'un individu s'adapte de manière créative à son objet d'observation, au risque qu'il produise un matériel nouveau (*Ibid.*). C'est précisément cette sorte de transfert et de sollicitation à la *création accompagnée* qui semble importer aux yeux de Cherkaoui. Pour ce chorégraphe, « [l]'idée partagée est celle qui [fait] sens. Elle est une éternelle leçon de vie, elle est cet entre-deux qui façonne le réel. » (Cherkaoui, 2006, p. 62)

## 2.5 La parole, disposition corporelle et personnelle

Toujours selon Csepregi (2008, p. 90), les mains possèderaient une propension naturelle à un comportement mimétique. Leur souplesse et leur étonnante agilité leur permettraient d'enchaîner des mouvements complétant naturellement la production et le flux de la parole. Ce philosophe explique que :

[...] nous cherchons à introduire, entre les mots ou à la fin de nos phrases, divers gestes "dramatiques" non prémédités. Ces gestes peuvent servir à élucider ou à accentuer le sens des mots, ou à renforcer efficacement le contenu de notre communication. [...] Dans certains échanges verbaux, ces mouvements démonstratifs s'avèrent indispensables ; seule l'observation des mains ou du visage de l'interlocuteur permet de comprendre correctement la signification de ses phrases. (*Ibid.*)

Cette mécanique corporelle, qui relève d'un savoir diffus qui circule silencieusement entre les fibres d'une trame sociale (Le Breton, 1988, p. 87), est presque une obsession<sup>56</sup> chez Cherkaoui : « [...] que dit-on à travers ces gestes, comment influent-ils sur le message verbal? Cette chorégraphie universelle me fascine, et chacune de mes créations commence par ce travail-là ». (Cherkaoui, 2006, p. 21) En effet, celles-ci sont sporadiquement ponctuées de moments où les interprètes relatent une histoire tout en bougeant leurs mains de façon très précise. Krystel Khoury explique que

[I]a temporalité de cette gestuelle accompagne la musicalité des paroles prononcées, intégrant des accents, des temps de pause, des respirations, des arrêts, etc. En d'autres termes, elle finit par former des phrases chorégraphiques structurées grammaticalement par le langage parlé. (2008, p. 18)

Cette hypothèse semble logique, dans la mesure où lorsque nous nous appliquons à dépeindre un événement ou une situation vécue, « [...] nous accomplissons des mouvements d'imitation, qui sont suscités davantage par les mots que nous prononçons ou les images que nous conservons que par des réalités extérieures que nous voyons ou entendons. » (Csepregi, 2008, p. 91)

La scène d'ouverture de *Babel*<sup>(Words)</sup> est particulièrement évocatrice de ce travail gestuel qui se rapporte à la parole énoncée (voir extrait #3, dvd). Seule sur une scène plongée dans le noir, la comédienne et danseuse Ulrika Kinn Svensson raconte l'histoire du langage non verbal et se prononce sur nos présentes difficultés de communication.

---

<sup>56</sup> Terme employé par Cherkaoui lui-même.

« The first language humans had was gestures.  
 There was nothing primitive about this language that flowed from people's hands, nothing we say now that could not be said in the endless array of movements possible with the fine bones of the fingers and wrists.  
 The gestures were complex and subtle, involving a delicacy of motion that has since been lost completely.  
 During the Age of Silence, people communicated more, not less.  
 Basic survival demanded that the hands were almost never still, and so it was only during sleep that people were not saying something or other.

[...]

It's not that we've forgotten the language of gestures entirely.  
 The habit of moving our hands while we speak is left over from it.  
 Clapping, pointing, giving the thumbs-up: all artefacts of ancient gestures.  
 Holding hands, for example, is a way to remember how it feels to say nothing together. »

Inspirés par une gestuelle soustraite au quotidien, les mouvements qu'elle enchaîne en prononçant ces paroles sont facilement reconnaissables. Par exemple, cette écriture chorégraphique intègre à la fois des signes de prière ou de méditation, de salut militaire, d'insulte, de victoire, d'affection, de mesures, de consignes de sécurité et d'évacuation sur les avions, etc. Ce minutieux assemblage du geste et de la narration illustre aussitôt ce qui est dit, mais parvient également à le contredire et à le commenter. Ce procédé crée alors instantanément des courts-circuits, des irrptions et des associations de sens: Dans le cas présent, où le récit biblique de la tour de Babel est l'inspiration première, le recours à une parole dont le sens premier des énoncés est brouillé ou décuplé par l'expression corporelle s'avère particulièrement judicieux. L'incompréhension et la confusion régnant entre les hommes, selon la volonté de Dieu, semblent ici adroitement matérialisées.

Dans *Babel*<sup>(Words)</sup>, la voix est aussi utilisée en tant que simple système sonore et expressif (voir extrait #4, dvd). Une séquence illustrant les douanes d'un aéroport

laisse entendre les interprètes s'exprimer dans leur langue maternelle. Les différentes langues étrangères, forcément non comprises par la totalité du public, apparaissent alors comme une « pure matérialité poétique et sonore » (Febvre, 1995, p. 102). Autonomes, ces systèmes langagiers forcent « [...] le spectateur à dérouter ses attentes sémantiques puisque l'audible ne rencontre pas toujours l'intelligible, mais bien plus souvent un imaginaire confus. » (p. 104) Au travers des paroles émises, quelques clichés sont pourtant captés par le spectateur : le voile de la femme arabe pose problème, il est question d'informatique avec les Japonais, d'alcool avec l'Anglaise, etc. Encore une fois, Cherkaoui ne va pas à l'encontre des préjugés généralement véhiculés à l'endroit de certaines communautés spécifiques. Il les évoque plutôt afin d'en révéler les zones grises. Peut-être met-il en relief ces préconceptions qui nous habitent tous – et qui divergent selon la tradition et l'histoire qui nous traversent, et nous traverseront –, puisqu'il acquiesce à l'idée selon laquelle celles-ci participent de nos horizons de précompréhension<sup>57</sup>, c'est-à-dire que c'est à partir de ces dernières que nous interprétons le monde (Grondin, 2006, p. 41). Prendre acte de ce mouvement circulaire de la compréhension, à savoir ce que Gadamer nomme le cercle herméneutique, c'est en soi s'accorder la chance de s'ouvrir à l'Autre, d'entamer un dialogue (p. 59).

Le recours à la voix et à la narration permet donc une stratification du système de signification propre aux créations de Cherkaoui. Cette combinaison alliant geste et parole participe de fait à la théâtralisation de ses chorégraphies. Si traditionnellement le corps dansant devait être muet, les corps en danse contemporaine et chez Cherkaoui sont résolument audibles. Comme le soulevait Pina Baush, « [...] la réalité ne peut pas toujours être dansée »<sup>58</sup>, elle doit parfois se faire entendre. Elle permet donc à ce créateur de commenter littéralement (par le texte ou la matérialité vocale)

---

<sup>57</sup> Se référer à la définition donnée à la section 1.5 du premier chapitre, p. 47-48.

<sup>58</sup> Cité par Michèle Febvre (1995, p. 59).

ou symboliquement (par le geste joint à la parole) certains aspects de notre réalité, notamment la coexistence, aussi bien problématique qu'harmonieuse, entre les êtres de différentes populations.

## 2.6 L'existence de l'homme est corporelle<sup>59</sup>

« The great challenge of this century, both for political and social sciences, is that of understanding the other. » (Taylor, 2002, p. 24) Tel est le constat qui s'impose à Charles Taylor au travers de ses nombreux travaux, une pensée qui, en outre, semble également guider la pratique artistique de Sidi Larbi Cherkaoui, lui qui revisite sans relâche la fragile possibilité d'un dialogue interculturel axé sur une compréhension mutuelle. Dans ses créations à la lisière du théâtre et de la danse, le corps se pose comme un outil essentiel aux relations multiples que nous cultivons avec le monde et, par conséquent, comme le véhicule premier par lequel nous pouvons nous rapprocher de l'Autre. Par notre matérialité corporelle, qui fait foi de notre appartenance à un monde commun en dépit de nos adhésions à des sphères culturelles distinctes, la voie s'ouvre à la mise en commun des perspectives, des connaissances et des désirs qui nous portent tous intimement. Cet ancrage assure ainsi la *commensurabilité* ou la porosité de nos différents univers de sens.

The reality of contact with the real world is the inescapable fact of human (or animal) life, and can only be imagined away by erroneous philosophical argument. [...] And it is in virtue of this contact with a common world that we always have something to say to each other, something to point to in disputes about reality. (Taylor, 2003, p. 175)

---

<sup>59</sup> En référence à une expression de David Le Breton, dans son ouvrage *Corps et sociétés* (1988, p. 11).

En rupture avec la désincarnation technologique contemporaine, les corps *prêts à recevoir et à donner* mis en scène par Cherkaoui livrent une facette de leur récit personnel afin de nourrir le propos artistique de ses (co)créations. S'il crée à partir du pouvoir d'évocation de la chair, c'est-à-dire du discours singulier de ces corps vécus, ce chorégraphe révèle parallèlement certaines dimensions constitutives de l'existence corporelle de l'homme. Ainsi, la gestuelle quotidienne, en tant que système non verbal intimement lié à l'ethnie, et plus précisément les mains en tant que siège de l'identité, s'avèrent pour lui une source indéniable d'inspiration. Lors d'un entretien avec Krystel Khoury, Cherkaoui mentionne qu'à son avis, la main est « [...] la partie du corps que l'on utilise le plus dans la journée et à laquelle on s'identifie le mieux [...]. En fait, l'identité de quelqu'un, c'est sa main. » (Khoury, 2008, p. 26). Plusieurs séquences sollicitant les extrémités du haut du corps et produisant un effet mimétique ponctuent ses chorégraphies et mettent en relief l'adaptation et l'apprentissage mutuel que s'apportent des êtres issus d'horizons culturels variés. Outre la possibilité offerte par cette capacité intrinsèque d'appréhender et de *saisir* ce qui s'anime autour de nous, cet effet de réverbération évoque de surcroît la présence charnelle de l'Autre, sans laquelle notre existence se dissoudrait dans l'absence (Le Breton, 1988, p. 50).

Par ailleurs, cette capacité mimétique, se doublant souvent de la parole chez Cherkaoui, rappelle que ce n'est qu'à partir du moment où nous prenons pleinement conscience de nos préconceptions, et de leur malléabilité, qu'un échange authentique peut s'amorcer. La perméabilité et la mobilité des frontières individuelles et culturelles paraissent donc évidentes à ce chorégraphe, qui soutient qu'il « [...] suffit de déplacer légèrement ces cloisons, de les élargir ou les resserrer, pour créer [...] des espaces mieux définis, plus justes. » (Cherkaoui, 2006, p. 18)

En somme, Cherkaoui réitère cette impossibilité d'ignorer notre expérience corporelle lorsque vient le temps de faire la lumière sur nos relations sociales. À l'heure où les *tensions* entre différentes communautés culturelles riment avec repli identitaire et

friction interpersonnelle, de telles créations artistiques démontrent sans naïveté que les avenues de rencontre, qui s'avèrent à la fois nombreuses et incontournables, renferment un indéniable potentiel de transformation identitaire. Elles affirment que prendre conscience des multiples représentations possibles du monde permet ultimement d'éclairer notre compréhension de soi, car, comme le mentionne Cherkaoui : « [...] les autres sont autant de miroirs qui incitent à la remise en question. » (2006, p. 21) L'expérience de l'altérité, qui est d'abord sollicitée dans les processus de collaboration avant d'être ensuite esthétisée par ce chorégraphe, semble révéler que comprendre l'Autre, c'est avant tout se laisser entraîner dans son jeu, se laisser happer par sa tradition et ses histoires et accepter, finalement, que notre perspective s'amplifie, voire se métamorphose, par sa simple présence.

### CHAPITRE III

#### AUTHENTICITÉ ET DIALOGUE : CES ENTRE-DEUX QUI FAÇONNENT LE RÉEL<sup>60</sup>

Lumière et ténèbres  
paraissent opposées,

En fait elles dépendent  
l'une de l'autre

Comme un pas en avant  
et un pas en arrière.

Shitou xiquian (700-790),  
Disciple du sixième patriarche du zen

Vivre sa vie, c'est vivre en accord  
avec ses croyances personnelles.  
Qu'ils soient extrêmes ou effacés,  
qu'ils se réfèrent à une religion ou  
non, ces préceptes de vie constituent  
notre Foi.

Sidi Larbi Cherkaoui

---

<sup>60</sup> En référence à une expression empruntée par Cherkaoui dans *Pèlerinage sur soi* (2006, p. 62).

Pour David Le Breton, « [...] parler sans ciller du corps à tout propos comme si ce n'était pas d'acteurs de chair dont il s'agissait » (1992, p. 92) relève d'une absurdité la plus totale. Aucune analyse du corps ne peut, en ce sens, s'intéresser de manière abstraite à l'existence corporelle sans l'opposer tacitement au sujet qui l'incarne et outrepasser de ce fait leur unité essentielle<sup>61</sup>. À la lumière de cette remarque, la manière par laquelle Sidi Larbi Cherkaoui inscrit la dimension charnelle au cœur de son discours artistique incite à penser que le corps se pose chez lui comme « un indiscernable de l'homme » (*Ibid.*). De toute évidence, le corps pour le corps ne s'avère pas une avenue privilégiée par le chorégraphe. Au contraire, la présence de corps vécus, d'« acteurs de chair » dont le récit personnel fait partie intégrante de la trame narrative des créations, indique à notre avis que le chorégraphe, par le biais de la scène, traite avant tout de la question identitaire. En d'autres mots, « [...] chacun [de ses] spectacles ou presque peut se lire comme une tentative de construction de soi » (Boisseau, 2013, p. 17), et il apparaît, en outre, que l'expérience corporelle, dans cette entreprise personnelle, est loin d'être négligeable.

Cette affirmation s'appuie, entre autres, sur un commentaire livré par Cherkaoui dans le documentaire *Rêves de Babel* (Kent, 2009). Il y traite sans détour de la poursuite d'un idéal à travers sa pratique chorégraphique :

Pour moi, toutes mes pièces ont beaucoup à avoir avec la morale; l'envie de chercher une morale qui est constamment changeante; constamment j'ai envie de la trouver et de la définir, de me dire, « c'est à ça que je vais m'en tenir ». Et à chaque fois, ça me déçoit. [...] Derrière les spectacles, il y a beaucoup, beaucoup, beaucoup de réflexion de ma part, en tous les cas par rapport à moi-même. [...] J'ai plutôt tendance à utiliser chaque spectacle pour me remettre en

---

<sup>61</sup> Le Breton évoque plus particulièrement tout le champ de la pratique sociale qui est désormais empreint de revendications spécifiques qui, ayant émergées dans les années 1960, s'ancrent dans une critique de la condition corporelle des agents sociaux. Développés dans de nombreux champs d'application, tous ces discours de « libération du corps », inconsciemment surréalistes à ses dires, ont nourri malgré eux l'imaginaire dualiste de la modernité.

question et recommencer à zéro. Et me [demander], « c'est quoi en fait [la morale] en laquelle je crois et que j'ai envie de défendre? ». (Transcription libre)

En quête d'une certaine ligne de conduite qui lui correspondrait et qui le guiderait de juste façon dans ses agissements, Cherkaoui pose par le détour de la scène la question « qui suis-je réellement? » ou plutôt comment « devenir quelqu'un d'unique et de différent » (Boisseau, 2013, p. 5)? Par ailleurs, ces interrogations, comme nous le verrons bientôt, s'inscrivent vraisemblablement dans un contexte où désormais l'identité personnelle n'est plus (pré)déterminée extérieurement par un ordre transcendant et hiérarchique. Il est même un lieu commun de dire qu'elle doit désormais faire l'objet d'une quête de sens, ou plus précisément d'un effort d'autodéfinition. Nous sommes désormais appelés, en tant que modernes, à trouver un mode d'expression, un langage qui puisse à la fois nous ressembler et nous définir. L'identité, au sens moderne du terme<sup>62</sup>, ne va donc plus de soi. Et Cherkaoui, par ses chorégraphies, prend pour point de départ cette indétermination et en explore de multiples facettes.

Ayant établi dans le précédent chapitre que les créations de ce dernier témoignent toutes à leur façon de notre ancrage corporel comme condition première du dialogue, nous tenterons ici d'explorer ce qui advient au-delà de ce contact initial avec le monde et autrui. Nous poursuivons donc cette réflexion en nous interrogeant sur les impératifs et les implications d'un tel rapport à l'autre dans le processus de définition de soi mis en œuvre chez Cherkaoui. Si, comme nous l'avons démontré, ses propositions scéniques font signe vers la perméabilité de nos frontières identitaires –

---

<sup>62</sup> Ainsi, dans le cadre de ce mémoire, nous retiendrons la définition du terme *identité* développée par Charles Taylor dans *Grandeur et misère de la modernité* : « [...] nos identités, telles que les définit tout ce qui nous confère notre orientation fondamentale, sont en réalité complexes et pluridimensionnelles. Nous sommes tous définis par ce que nous considérons comme des engagements universellement valables [...] et aussi parce que nous considérons comme des identifications particulières ». (p. 47-48) En somme l'identité c'est « [c]e qui définit "qui" nous sommes, "d'où nous venons". En ce sens, elle constitue l'arrière-plan en regard duquel nos goûts et nos désirs, nos opinions et nos aspirations prennent leur signification. » (p. 50)

corporelles et culturelles – et qu’elles lui permettent conséquemment de faire de la dissemblance un vecteur d’approfondissement de nos horizons de précompréhension, en quoi cette interpénétration des perspectives a-t-elle une incidence dans toute quête de sens? Ainsi, à partir du postulat de base voulant que l’œuvre scénique de celui-ci soit empreinte d’un questionnement identitaire – ou plus précisément, que toute son impulsion créatrice en soit animée – nous tenterons d’éclairer certains de ses motifs chorégraphiques à la lumière de *l’idéal moral de l’authenticité*, un concept mis de l’avant par Charles Taylor dans *Grandeur et misère de la modernité* (1992)<sup>63</sup>.

Du fait que cet idéal constitutif de l’identité moderne forme l’arrière-plan du présent chapitre, nous esquisserons d’abord un bref portrait de celui-ci dans un contexte de mondialisation, c’est-à-dire à une époque d’intense proximité culturelle. Bien que nous délaissions dans ce cadre les analyses phénoménologiques de l’être-au-monde de Merleau-Ponty, l’approche herméneutique qui constitue la ligne directrice de ce mémoire sera toutefois préservée et approfondie. Possédant de fortes affinités avec la conception taylorienne de l’idéal de l’authenticité, bien qu’elle ne traite pas à proprement parler de l’identité au sens moderne, elle nous permettra de saisir en quoi la question identitaire chez Cherkaoui se parachève « [...] à partir d’une vigilance accrue à l’égard des richesses d’autrui. » (Huesca, 2005, p. 37)

Mettant au jour le contexte et les motivations qui la portent, la combinaison de ces deux approches philosophiques permettra une compréhension plus juste de cette notion complexe de "dialogue", qui se révèle comme le moteur de la création chez ce chorégraphe. Une analyse des récurrences esthétiques et thématiques propres à son œuvre montrera que celle-ci fait signe vers des caractères de l’existence de l’homme

---

<sup>63</sup> Par l’expression *idéal moral*, Taylor entend « [...] une image de ce que serait une existence meilleure ou plus élevée, où "meilleure" ou "plus élevée" ne se définissent pas en fonction de nos désirs ou de nos besoins, mais par rapport à un idéal auquel nous devrions aspirer. » (1992, p. 28)

qui appellent à leur tour le face-à-face identitaire ou, mieux encore, un *dialogue authentique*.

À cette fin, nous analyserons d'abord la figure du solo qui, en tant que leitmotiv, traduit à la fois un état de désorientation et d'errance identitaire tout en suggérant par la négative le caractère essentiellement dialogique de l'identité. Ce premier constat, selon lequel la formation de soi est indissociable de la relation à autrui, agira comme le fil conducteur des réflexions qui suivront et qui auront pour objet d'en expliciter les implications et les exigences. Ainsi, nous explorerons comment la question identitaire (Qui suis-je?) coïncide chez Cherkaoui avec la manière dont nous négocions et trouvons notre "voix" en tant qu'interlocuteur dans un espace dialogique et éthique. Nous poursuivrons en indiquant comment cet effort d'autodéfinition de soi prend place au cœur d'une lutte continuée pour la reconnaissance de nos particularités, de notre singularité. Partant d'un exemple chorégraphique où cette négociation identitaire échoue, il deviendra alors possible de mettre en lumière l'importance d'une certaine éthique de la reconnaissance et de la compréhension mutuelle dans le travail de ce créateur. En dernier lieu, nous réintroduisons la pensée gadamérienne afin d'élucider ce processus complexe de la compréhension depuis l'ontologie de l'*entre-deux* et l'idéal de la *Bildung* (formation de l'esprit). Il en ressortira que la compréhension réciproque (ou reconnaissance) n'est pas une finalité en soi – comme s'il s'agissait simplement de célébrer le pluralisme et de valoriser pour lui-même une sorte de métissage culturel –, mais que se prolonge en elle la quête d'authenticité qui nous anime tous en tant que moderne. De ce double processus, nous démontrerons comment en émerge un *langage perspicace de contrastes*, un concept qui en définitive nous paraît éclairer adéquatement le vocabulaire scénique auquel travaillent Cherkaoui et ses collaborateurs. Nous clorons finalement ce chapitre en faisant une brève ouverture théorique sur l'un des motifs les plus puissants de son œuvre, c'est-à-dire le sacré.

### 3.1 L'ère de l'authenticité

Le phénomène moderne de l'identité se trouve minutieusement scruté par Charles Taylor dans nombre de ses écrits, dont *Les sources du moi : La formation de l'identité moderne* (1989/2003) et *Grandeur et misère de la modernité* (1992). Dans ce dernier ouvrage, il offre une perspective saisissante sur ce qu'il décrit comme la culture de l'authenticité. Il y aborde en détail ce qui lui apparaît comme l'une des sources majeures de malaise dans la modernité, c'est-à-dire l'individualisme. Coupé de ces anciens horizons moraux (sociaux et cosmiques) qui scellaient auparavant le destin de nos ancêtres<sup>64</sup>, le sujet moderne peut désormais « [...] organiser sa propre vie en fonction de ce qu'il juge vraiment important et valable. » (1992, p. 26) Bien que nous jouissions désormais de cette liberté individuelle, la problématisation de nos horizons moraux, c'est-à-dire le fait qu'ils ne s'imposent plus comme une évidence, occasionne malgré tout un trouble qui se trame au sein de nos sociétés modernes et qui s'apparente à une perte de sens. Puisque de nos jours, aucun cadre moral ne constitue l'horizon indiscuté de la société moderne toute entière, tout un chacun fait maintenant face à une profonde interrogation : à partir de quels cadres est-il possible de définir les exigences au nom desquelles je puisse évaluer ma vie?

Cette transformation sociale s'articule au regard de ce que Taylor nomme *l'éthique de l'authenticité* (p. 39), qu'il associe de près à une idée formulée par Johann Gottfried von Herder, à savoir que « [...] chacun de nous a une façon particulière d'être humain : chaque personne possède sa propre mesure. » (p. 43) Le philosophe

---

<sup>64</sup> Taylor (1992) explique que « [n]ous avons conquis notre liberté moderne en nous coupant des anciens horizons moraux. Nos ancêtres croyaient faire partie d'un ordre qui les dépassait. Dans certains cas, il s'agissait d'un ordre cosmique, d'une "grande chaîne des êtres", dans laquelle les êtres humains figuraient à leur place parmi les anges, les corps célestes et les autres créatures terrestres. Cet ordre de l'univers se reflétait dans les hiérarchies de la société humaine. Les gens étaient souvent confinés à un endroit donné, à une fonction et à un rang qui leur étaient dévolus et auxquels il leur était pratiquement impensable d'échapper. La liberté moderne a fini par discréditer de telles hiérarchies. Mais en même temps qu'elles nous limitaient, elles donnaient un sens au monde et à la vie sociale. » (p. 13)

explique que cette idée s'est fortement inscrite dans la conscience moderne, puisqu'« [a]vant la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, personne ne pensait que les différences entre les êtres humains avaient autant de signification morale. » (p. 44) C'est ce qu'il appelle la *révolution expressiviste*, un tournant historique qui tout en enjoignant chaque individu à innover, à faire de son identité un terrain de recherche, lui accorde par là même un rôle incontournable dans son autodéfinition (Taylor, 1989/2003, p. 43). Autrement dit, s'il existe une façon unique d'être humain pour chacun de nous, nous devons conséquemment nous employer à formuler notre propre modèle de vie. Taylor explique que « [c]ela confère une importance toute nouvelle à la sincérité que je dois avoir envers moi-même. Si je ne suis pas sincère, je rate ma vie, je rate ce que représente pour *moi* le fait d'être humain. Tel est l'idéal moral si puissant dont nous avons hérité. » (1992, p. 44) Il approfondit sa réflexion entourant le concept d'authenticité en soutenant que :

Être sincère envers moi-même signifie être fidèle à ma propre originalité, et c'est ce que je suis seul à pouvoir dire et découvrir. En le faisant, je me définis du même coup. Je réalise une potentialité qui est proprement mienne. [...] C'est cet arrière-plan qui confère sa force morale à la culture de l'authenticité, y compris à ses formes les plus dégradées, absurdes ou futiles. (p. 44-45)

Ainsi, en cette ère de l'authenticité, l'individu est maintenant appelé à s'approprier de façon personnelle les horizons de sens qui se présentent à lui. Par ailleurs, comme nous le suggérons plus haut, cet idéal d'authenticité résonne fortement avec l'œuvre chorégraphique de Cherkaoui. En effet, ce dernier avance une idée similaire lorsqu'il exprime que ce qui importe avant tout dans un processus de création, indissociable dans son cas d'un cheminement personnel<sup>65</sup>, « [...] c'est de trouver les clés pour

---

<sup>65</sup> Dans *Rêves de Babel* (Kent, 2009), Cherkaoui soutient à ce propos : « Il n'y a pas de différence entre ma vie en tant que chorégraphe et ma vie en tant qu'être humain; c'est la même chose. » (Transcription libre)

transformer ses limites en atout, c'est d'accoucher de soi; communiquer, échanger, concrétiser son potentiel.'» (Cherkaoui, 2006, p. 22)

De la sorte, recoupant certaines idées maîtresses de l'herméneutique philosophique, comme nous le verrons dans les pages suivantes, cet idéal nous permet d'examiner plus avant la manière dont Cherkaoui traite de la constitution des identités dans un monde en crise de sens et où les convictions morales et/ou religieuses sont dorénavant fragilisées. Car pour répondre à cette « [...] nécessité d'une réflexion sereine et globale sur la meilleure manière d'apprivoiser la bête identitaire » (Maalouf, 1998, p. 181), il nous apparaît que le chorégraphe aborde sans détour les enjeux identitaires reliés au dialogue interculturel.

De fait, Cherkaoui met en lumière par sa démarche artistique les impacts de la mondialisation sur la constitution des identités; un phénomène qui universalise et consolide, sans contredit, la culture de l'authenticité. D'évidence, l'importante mobilité humaine qui s'opère à la surface du globe, complexifie et intensifie cette tâche qui conjure tout un chacun de réaliser son « mode d'être humain » dans toute son originalité. En effet, comme le soulève Iro Valaskakis Tembeck, dans son article *Paradoxes identitaires et mondialisation* (2001), « [c]ette libre circulation n'est pas sans soulever moult questions d'identités, d'ethnicités; l'impératif identitaire exige une constante redéfinition de ces balises qui ne font que s'estomper. » (p. 247) Devant cette diffusion désormais sans limites des idées et des idéaux moraux, comment pourrait-il en être autrement? Comment les questionnements identitaires et existentiels propres à la modernité – qui traversent de part en part les créations de Cherkaoui – pourraient-ils ne pas en être affectés? Car il est vrai, comme l'avance l'expert en esthétique de la danse Roland Huesca (2005), que « [d]ans les dédales de l'histoire, enrichies de la figure de l'Autre, constructions identitaires et unité sociale ont aimé se produire à travers cet incessant mouvement de re-configuration des repères et des sens. » (p. 38)

### 3.2 Solo : leitmotiv de la désorientation et de l'errance identitaire

Ce malaise identitaire qui se laisse pressentir dans nos sociétés modernes est à la fois exposé et commenté de maintes façons dans l'esthétique de Cherkaoui. Par exemple, bien que les fresques chorégraphiques de ce dernier se déploient généralement sous le signe du collectif et du dialogue, elles présentent en contrepartie des solos où le retranchement provoque détresse et mal-être chez l'individu isolé. De fait, se retrouver seul en scène, dans ses créations, s'avère une position particulièrement inconfortable, voire insoutenable, tant en cette occasion le corps lutte, se replie et se crispe sur lui-même.

En réalité, il semble que les espaces dénudés et ouverts, c'est-à-dire élaborés comme nous l'avons vu (section 2.1) de sorte à engendrer la rencontre entre les interprètes tout en réveillant leur réceptivité corporelle, ne conviennent plus à ceux qui se retrouvent subitement face à eux-mêmes. Deux traitements chorégraphiques distincts font effectivement du solo une figure dont les repères spatiaux sont brouillés, laissant ainsi deviner un être déboussolé sur scène, où la disposition des corps ou leur absence, par ailleurs, ne suscitent et n'engendrent plus l'échange. D'une part, nous avons pu remarquer que certains solistes, une fois seul après avoir foulé cet espace d'interlocution mis en place par Cherkaoui, apparaissent dans un état d'errance. Un état suscité notamment par une chorégraphie enchaînant gestes interrompus et répétés, laquelle est exécutée par un corps tout en tensions qui s'éloigne de son centre de gravité, tout en cherchant ses ancrages dans un espace désormais vaste et désinvesti de la présence de l'Autre. D'autre part, ces danseurs livrés à eux-mêmes et manifestant une certaine désorientation se trouvent en d'autres circonstances confinés de surcroît à l'intérieur de l'une des structures de l'installation – à savoir l'une des boîtes ou l'un des cadres métalliques –, comme si l'espace rétrécissait, se comprimait pour mieux se refermer sur eux et contraindre leurs mouvements. Quoi qu'il en soit,

l'enjeu chorégraphique de ces deux approches esthétiques du solo, que nous approfondirons à l'instant à l'aide d'exemples concrets, semble reposer sur une difficulté d'orientation spatiale qui exhorte le corps à se "démener". L'authentique lieu de rencontre en constante transformation généré en d'autres temps par les interprètes devient ainsi, à notre avis, un pur espace d'inconfort suscitant une forme de désarroi corporel.



[zero degrees © Laurent Phillippe]

Quelques tableaux de *Sutra* sont représentatifs de ce second rapport entre corps et espace où confinement et désorientation se conjuguent. Qu'il apparaisse totalement seul dans la pénombre de la scène ou en retrait des mouvements collectifs qui la balaient, Cherkaoui se livre de fait à certaines formes de confrontation dansée avec la boîte qui lui est attitrée. Constituée d'un métal quelconque, qui la distingue des caissons manipulés par les moines en lui conférant un aspect assurément plus froid et rigide que le grain de bois, celle-ci se révèle à son égard comme un réel partenaire de jeu. Un partenaire, par ailleurs, qui tout au long de la représentation paraît lourd, difficile à porter et à manipuler seul.

Dans les premières séquences de cette création, l'une d'elles présente Cherkaoui claustré à l'intérieur de cette caisse métallique (voir extrait #5, dvd). Au centre de la scène, posée à la verticale, ouverture face public et devant toutes les autres boîtes rangées l'une derrière l'autre en une ligne parfaite, celle-ci nous laisse découvrir le corps tout comprimé du chorégraphe. Sous un éclairage ne cessant de s'assombrir jusqu'à ne se concentrer que sur cet objet scénique pour en faire scintiller les pourtours, le danseur qui s'exécute sur un air mélancolique, y apparaît aussitôt contraint par son volume, les dimensions ne pouvant lui permettre d'allonger pleinement les bras tout en étant debout, de faire un seul pas de côté ou de tracer une quelconque trajectoire, par exemple. Sans possibilité de contact avec les moines qui sont hors de notre vue, puisque dissimulés eux aussi dans leurs caissons respectifs, Cherkaoui piétine sur place et tourne alors sur lui-même, les genoux fléchis, se butant à répétition aux parois qui le retiennent. Incapable de s'en échapper, comme retenu par une cloison invisible, pour ne pas dire par une force surnaturelle, Cherkaoui explore dans une douce urgence les limites de cette minuscule chambre tout en adoptant, grâce à ses capacités de contorsion, de surprenantes positions.





[Sutra, Captations d'écran]

Feignant d'être assis, les jambes croisées, alors qu'il est en équilibre sur un pied, il se retrouve tout recroquevillé, en fermeture totale, le front appuyé sur les avant-bras. Après quoi il se soulève avant de s'adosser à un pan de la boîte, comme s'il était en apesanteur. Les genoux ramenés vers lui et le visage complètement enfoui dans les mains, comme dans une position fœtale, il se laisse glisser jusqu'au sol. En équilibre sur une main, en position inversée, il se retrouve ensuite littéralement agenouillé sur la paroi opposée. De cette position improbable, son corps se noue sur lui-même et bascule de manière à déposer un pied au sol afin d'effectuer un grand écart latéral.

C'est à ce moment que le jeune moine qui l'observe discrètement depuis le début, à plat ventre sur le haut des caisses, vient le rejoindre – peut-être pour le sortir de sa torpeur. Facilitateur de contacts entre la communauté shaolin et le chorégraphe, cet enfant vient s'immiscer pour un court instant dans l'espace personnel et contigu de ce dernier, son alter ego<sup>66</sup>. Prenant appui l'un sur l'autre et entremêlant leurs membres,

<sup>66</sup> De fait, ce jeune moine de onze ans paraît être le seul à multiplier librement les allers-retours entre l'univers de sa communauté et celui de Cherkaoui. Si ces derniers s'interpénètrent progressivement et que les corps parviennent éventuellement à créer un langage commun, ceux-ci apparaissent pourtant délimités de façon claire : le chorégraphe et son cubicule métallique occupent principalement l'avant-scène côté jardin, alors que les moines circulent sur le reste du plateau et s'emparent de son centre. De sa position, Cherkaoui observe généralement les moines exécuter à distance leurs *taolus*, soit ces enchaînements de formes et de mouvements, chorégraphiés et stylisés pour l'occasion. Dong Dong l'incite quant à lui à se rapprocher du groupe et manipule à de multiples reprises, dans une sorte de jeu avec le chorégraphe, les petits blocs de bois – un jeu qui, chaque fois, influence directement la disposition des boîtes de bois dans l'espace.

ils exécutent alors les mêmes mouvements, en tous points semblables à la routine désarticulée précédemment interprétée par Cherkaoui. Tête renversée, dos cambré, équilibre précaire, corps suspendu ou blotti sur lui-même, visage au creux des mains et/ou appuyé contre une cloison dans une sorte de désespoir, tous deux luttent docilement et vainement pour trouver leur aise dans ce lieu plus que restreint.

Si Dong Dong, aidé par le chorégraphe qui lui fait la courte échelle, parvient à sortir sans peine du cubicule, Cherkaoui y reste quant à lui prisonnier – quoiqu’il en ait été précédemment expulsé avant de revenir s’y réfugier instinctivement. De lui-même, d’un geste presque fatal, il renverse finalement la caisse sur lui, disparaissant ainsi complètement de la vue du spectateur.



[Sutra © Lisa Maree Williams/Getty Image AsiaPac]

Déjouant la gravité pour adopter certaines postures des moins naturelles, se jouant par le fait même de nos perceptions, Cherkaoui suggère que l’orientation spatiale dans ce lieu exigu et sombre, qui oblige à la solitude, ne va pas de soi. Reclus et désorienté, Cherkaoui semble effectivement dépourvu de véritables ancrages. Comme s’il tentait de s’adapter à ce lieu, de trouver en vain un enracinement convenable, tout son corps, de par les torsions qu’il s’inflige, illustre un sentiment d’oppression lié à une situation

de captivité. Visiblement incommodé, ne cessant de se mouvoir pour tenter une échappée – à seule fin, pourrions-nous imaginer, de rejoindre les moines avec qui la communication fut rompue –, le chorégraphe en vient à signaler par des gestes concrets de rétraction une sorte de repli sur soi. Une impression accentuée par un triste leitmotiv musical entamé par l'orchestre. Au final, lorsque le contact qu'il tente d'établir avec l'enfant lui échappe, ce repli se solde par un retrait total et, surtout, volontaire. Cherkaoui se fait lui-même captif de cette boîte; pour ne pas dire de son univers, de son espace mental, voire de sa propre individualité, tant le rendu chorégraphique procède d'une certaine déréalisation, d'une sortie hors de la quotidienneté généralement prisée par le créateur pour suggérer un espace-temps autre.

Ce solo, tout comme ses autres monologues corporels dispersés dans la progression de la pièce et reprenant les mêmes motifs chorégraphiques, offre un contrepoint éloquent à la dynamique d'interaction qui prédomine dans son esthétique. Dans le périmètre qui lui semble réservé, soit l'avant-scène côté jardin, Cherkaoui, à l'écart des moines qui s'exécutent en groupe, se glisse à quelques reprises à l'intérieur de la caisse d'aluminium pour exécuter un solo méandrique pendant lequel il se retrouve souvent en position inversée, se tenant en équilibre sur la tête.

Une séquence bien particulière le présente également en situation de difficulté avec la boîte (voir extrait #6, dvd). Sur un plateau plongé dans le noir où il évolue seul, il y entre de lui-même. Il feint alors d'être englouti par la boîte, comme s'il descendait dans une sombre cave. Une fois complètement disparu, il en ressort brusquement comme un pantin fait de chiffon. Ne laissant voir que le haut de son corps, Cherkaoui crée l'illusion d'avoir été agrippé et d'être bringuebalé, comme si une force, au fond de la caisse, tentait de l'avalier. En s'agrippant aux parois, le chorégraphe tente de se libérer et de s'extirper de cette boîte étrangement animée. Disparaissant une fois de plus, seule sa main se déploie dans un appel au secours. Après quoi il se relève,

semble désorienté, avant de pouvoir finalement en sortir, ou presque, puisqu'une de ses jambes reste coincée. Incapable de se déprendre totalement, il retombe sans pourtant s'avouer vaincu. Il se heurte alors aux cloisons, tourne sur lui-même, comme pris dans un tourbillon, tend ses bras, se retient, avant de s'effondrer complètement étourdi, pour disparaître définitivement.

Ces instants d'esseulement qui mettent l'accent sur le malaise éprouvé par un individu en perte de repères entrent en tension avec sa danse relationnelle. Le traitement corporel réservé exclusivement à ces ilots chorégraphiques est si contrastant avec l'harmonie gestuelle qui se dégage du reste des tableaux qu'il incite à se questionner sur leur fonction thématique, sur leur signification. Après avoir travaillé à l'édification d'un lieu propice au rapprochement et après avoir mis en place les conditions premières du dialogue, pourquoi ce chorégraphe fait-il soudainement apparaître ces moments de solitude et d'inconfort?

Partant du postulat de base voulant que l'identité soit désormais indéterminée et que cette incertitude identitaire anime le geste chorégraphique de Cherkaoui, il nous apparaît que cette enclave scénique illustre par la négative cette idée développée par Taylor autour de la conception moderne du moi, selon laquelle « [s]avoir qui je suis implique que je sache où je me situe. » (p. 46) Visiblement, Cherkaoui peine à se situer dans ces endroits qui le contraignent – de fait, il semble littéralement se "chercher". Dans l'ouvrage *Les sources du moi* (1989/2003), le philosophe canadien traite effectivement de cette tendance habituelle que nous avons à « [...] parler de notre orientation fondamentale en termes d'identité. » (p. 48) Selon ses dires, « [p]erdre cette orientation ou ne pas l'avoir trouvée, c'est ignorer qui on est : et cette orientation, une fois qu'on l'a trouvée, définit le lieu d'où l'on répond, donc son identité. » (p. 48)

Dans ce cas, il est possible de croire que ces séquences où Cherkaoui fait montre d'une confusion corporelle, c'est-à-dire d'une réelle désorientation spatiale, lui permettent de ramener à l'avant-plan, ou d'illustrer différemment, la question identitaire qui file au travers de son œuvre. L'état d'errance suggéré par ses solos rappelle que le chorégraphe tâche, par l'entremise de la scène, de répondre à la question « Qui suis-je ? ». Question à laquelle il ne semble pas avoir trouvé de réponse satisfaisante jusqu'à présent, puisque chacune de ses créations, comme nous l'avons précédemment souligné, peut se lire comme une tentative répétée de définition de soi.

De cette manière, le traitement corporel de la dérégulation qu'il met en place, et qu'il combine à un travail spatial de confinement, évoque à notre avis cette quête existentielle contraignante et exigeante – "déboussolante" du fait qu'elle nous place en face de nous-mêmes – qui nous habite tous aujourd'hui à divers degrés<sup>67</sup>. Au sein de la culture de l'authenticité, cette quête, dont nous sommes en quelque sorte "captifs", consiste en effet à chercher des repères ou un cadre moral qui nous permettrait de mieux nous orienter, autrement dit de nous définir. Ainsi, par le biais du solo, cette quête s'insère de façon toute cohérente dans la grammaire scénique de Cherkaoui qui, par ailleurs, soutient ceci : « My work has always been a bit of a search for a moral code – trying to find what is the right behaviour to have<sup>68</sup>. »

---

<sup>67</sup> De fait, cette quête identitaire s'apparente à une sorte de "crise identitaire", au sens où la conçoit Taylor (1989/2003), à savoir « [...] une forme aiguë de désorientation, que les gens décrivent souvent en disant qu'ils ne savent plus qui ils sont, mais qui peut également s'entendre comme une incertitude radicale relativement à leur situation. » (p. 46)

<sup>68</sup> Propos recueillis à l'adresse suivante :  
<http://londondance.com/articles/interviews/sidi-larbi-cherkaoui-qanda/>

### 3.2.1 Les mains pour rappeler le lien à l'autre

Il nous apparaît donc que le créateur flamand met en lumière un lien essentiel entre l'identité et un type d'orientation, à la fois physique et psychique. Représentatif de la majorité des solos qui ponctuent ses créations, l'un des morceaux performés par Cherkaoui dans *zero degrees* met bien en évidence cette forme de désorganisation identitaire qui appelle la métaphore spatiale et nous permettra, de ce fait, d'approfondir notre présente réflexion (voir extrait #7, dvd). Cet exemple servira en outre à illustrer de quelles façons celui-ci traite de l'errance sans que le corps soit contraint à l'intérieur d'un dispositif.

Dans la séquence qui précède le tableau en question, le chorégraphe-interprète est allongé au sol, aux côtés de son clone, ce mannequin fabriqué à partir de ses dimensions corporelles. Il en a adopté la même position, la même apparence; corps-objet, tout en tensions, pieds appuyés au mur, bras longeant le corps, mains tendues et visage pointant vers le ciel. Akram Khan s'avance alors vers ces deux êtres inanimés, se penche doucement au-dessus de la poupée, scrute son visage avant de le caresser lentement. Après avoir jeté un regard furtif au corps de Cherkaoui, Khan s'empare impulsivement du clone en le soulevant de terre, de manière à le déplacer vers le centre du plateau. Il l'y déposera, à la verticale, sur ses jambes. Conservant sa position au sol, Cherkaoui se propulse alors à son tour vers le milieu de la scène. Sur le dos, il glisse au sol tout en tentant d'attirer l'attention de son partenaire, qui se contente de l'ignorer. Par des gestes de la main, alternant entre sa personne et la poupée modelée à son image, l'index qu'il pointe bien droit signale avec vigueur le lien qui l'unit à celle-ci. Le corps tendu et arc-bouté, en équilibre sur la tête et la pointe des pieds, les bras en oblique, Cherkaoui enchaîne ensuite en se frappant la poitrine du poing droit. De façon simultanée, les percussions qui donnent le rythme à

une mélodie lancinante jouée par un instrument à cordes résonnent comme des battements de cœur.

Le solo qui s'ensuit oscille entre limpidité, gestuelle tout en nerfs et torsions. Incarnant sa propre personne, Cherkaoui nous laisse percevoir son corps dans un état de vulnérabilité, de détresse la plus totale. Le malaise et l'errance sont palpables; la tête se secoue par soubresauts, les yeux cherchent dans toutes les directions, surtout vers les hauteurs, tandis que le désarroi et l'urgence se lisent sur son visage. Tout son corps, pour reprendre les mots de Rosita Boisseau (2013), nous offre l'« expression stylisée de son inconfort mental » (p. 37). Prise de pulsions vitales, la poupée de chiffon qu'il est devenu se tord et se contorsionne jusqu'à projeter ses jambes vers l'arrière, de sorte à effectuer, par rotations du bassin, des demi-cercles au-dessus de sa tête. De ce mouvement répété, qui rappelle un corps disloqué, Cherkaoui enchaîne ensuite avec un grand écart latéral, le front rivé au plancher, les bras tendus à la verticale et les doigts en floraisons tordues. Presque désespérées, ces extrémités cherchent et appellent le contact, sans jamais être rencontrées. Le corps convulsif de Cherkaoui répète incessamment ces mêmes figures, tout en se traînant et en se roulant au sol, sous le regard impassible de son double inanimé – véritable transposition d'un dialogue avec lui-même<sup>69</sup>. À plusieurs occasions, il en épouse même la position inverse. Telle une torche, en équilibre sur la tête, il nous signale alors toute la mesure de sa confusion. La désorientation est la plus totale. Il cherche à se redresser, à s'élever, mais son corps, sans repère, ne cesse de s'affaisser au sol. L'équilibre semble impossible.

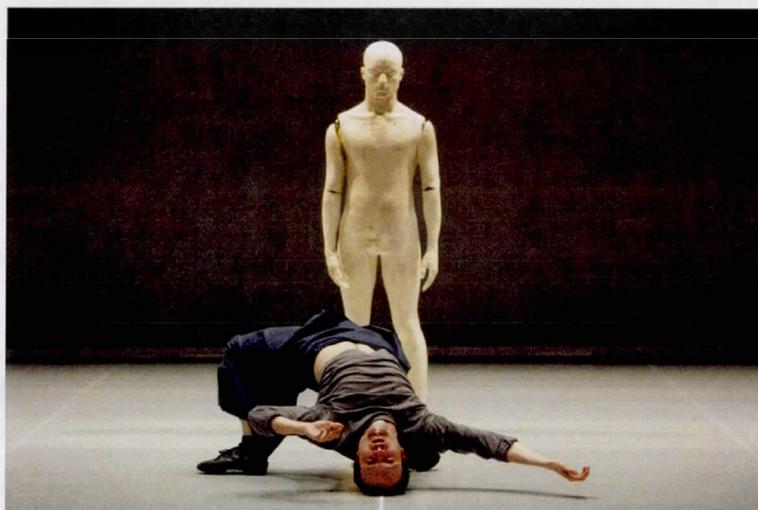
---

<sup>69</sup> En effet, Rosita Boisseau (2013) explique que « [d]epuis la nuit des temps, la marionnette est multifaces et sert d'alter ego à l'homme dans son dialogue avec lui-même. Selon son format et les relations nouées avec son manipulateur, elle reflète des nuances à chaque fois différentes d'un lien à soi et à l'autre. » (p. 27)



[zero degrees © Tristram Kenton]

« Souffrir psychologiquement pousse souvent, sinon à faire souffrir le corps, du moins à l'éprouver, à le tester », nous dit Boisseau (2013, p. 37). Ainsi, les divagations physiques de Cherkaoui dans cet extrait trouvent écho, à notre avis, dans cet énoncé de Taylor (1989/2003) : « La désorientation et l'incertitude sur sa propre situation en tant que personne semblent se transposer en une perte de maîtrise de sa situation dans l'espace physique. » (p. 47)



[zero degrees © Laurent Philippe]

Par ailleurs, lorsque nous nous y attardons de plus près, ce corps à la dérive qu'incarne Cherkaoui comporte un détail qui nous permet d'approfondir cette représentation première d'une détresse identitaire. De fait, malgré les contorsions, les errances et les incapacités de ce corps désarticulé, en crise en quelque sorte, les mains, elles, parviennent toujours à se libérer. Tout comme dans les solos qu'il exécute dans *Sutra* – ou à l'image de cette interprète dans *Babel*<sup>(words)</sup> qui, torse nu au milieu de corps inertes au sol, reprend pratiquement ces mêmes motifs corporels de déséquilibre, d'effondrement au sol et de tentatives échouées de redressement –, les mains de Cherkaoui ne cessent effectivement de se tendre jusqu'au possible dans l'espoir d'être saisies. Elles canalisent ainsi toute l'énergie de ce corps désordonné qui se redit et n'arrive à rien dans sa solitude (une condition pour le moins contrastante avec celle de ces agents de transformation et de création évoquée à la section 2.1).



[zero degrees © Laurent Philippe]

Sachant que chez ce créateur les mains représentent l'équivalent d'un lien symbolique entre les individus, que par elles s'établissent la communication et l'échange entre eux (voir section 2.4), l'isolement du danseur en scène qui déploie sans répit ses extrémités laisse à penser que l'absence de contact avec autrui renforce le sentiment d'errance et de désorientation identitaire. Esseulé et éloigné de toute forme de contamination fructueuse ou d'interpénétration de formes d'expression corporelle (voir section 2.3), le corps dans ce solo tortueux tourne et se retourne en effet littéralement et symboliquement sur lui-même. À l'écart de Khan, rampant au sol comme une sorte de créature animale et exécutant en boucle une série de mouvements signifiant l'échec (chutes, verticales impossibles, crispations, lutte), Cherkaoui projette sans conteste une image de détresse. Ainsi, celui dont la création est indissociable d'un processus de rencontres et d'apprentissages suggère de surcroît, par la figure du solo, ce qu'il advient d'un être confiné au silence, qui se révèle conséquemment sans possibilité de partage. Vraisemblablement, tout le corps privé de la figure de l'autre nous en fait ressentir le manque.

« You feel like you really get somewhere because something is shared. [...] That means there is space to be invented and influenced by everyone else » avance le chorégraphe (2008, p. 8). Or, à l'inverse, lorsque rien ne peut être échangé, ou plus précisément lorsque l'autre dont la présence nous permet de nous remettre en question et de distendre nos propres perspectives se révèle absent, le sentiment "de n'aller nulle part", de stagner en quelque sorte, s'impose de soi – comme le suggère ce solo où Cherkaoui répète incessamment la même trajectoire circulaire au sol, dans un espace tout de même restreint, sans être capable de se redresser pour évoluer librement sur l'entièreté du plateau. C'est donc dans cet ordre d'idée que ce créateur anversoïis, à notre avis, suggère une certaine incapacité de s'orienter : une incapacité qui peut se lire ici comme une impossibilité de poursuivre son chemin, de progresser, ou pour le dire plus clairement, de concrétiser son potentiel. Ainsi, le rapport à autrui,

chez Cherkaoui, semble tout à fait nécessaire à une certaine cohésion qui se traduirait par une forme d'harmonie dansante.

Dans une perspective plus large, cette image d'un corps en perte de repères et totalement livré à lui-même semble suggérer, au final, la facticité de la conception monologique de l'identité. Cette conscience, Cherkaoui s'efforce de la déconstruire dans ces tableaux, dans la mesure où cette dernière, contrairement à ce qu'il tente de mettre en œuvre dans son processus de création, constitue une perspective répandue selon laquelle il nous est possible, par la réflexion solitaire, de développer aussi bien nos propres opinions que nos points de vue et positions<sup>70</sup> (Taylor, 1992, p. 50). Ainsi, il semble que dans cette proposition esthétique ce soit tout le processus d'enrichissement mutuel et de (trans)formation identitaire qui soit mise en relief par la négative. À l'instar du philosophe, Cherkaoui, dont l'œuvre chorégraphique est à la fois intimement liée au principe dialogique ainsi qu'à une quête existentielle, semble donc adhérer à l'idée que « [...] la formation de l'esprit humain ne se fait pas de façon "monologique", c'est-à-dire de façon indépendante, mais dans la rencontre avec l'autre. » (Taylor, 1992, p. 48)

Par le fait même, le chorégraphe, à l'aide de ces contre-exemples, parvient donc ultimement à transposer sur scène le caractère général de l'existence humaine, c'est-à-dire son caractère *dialogique* fondamental (Taylor, 1992, p. 48). Dans les sections à venir, nous tâcherons donc d'explicitier ce qu'implique un tel énoncé à l'égard de l'œuvre chorégraphique de Cherkaoui.

---

<sup>70</sup> À la lumière de l'idéal de l'authenticité, cette forme d'autonomie radicale de l'être, qui refuse toute forme d'influence extérieure, verse conséquemment du côté de « la face sombre de l'individualisme » (Taylor, 1992, p. 15), c'est-à-dire vers une forme de repli sur soi. Aplatissant et rétrécissant nos vies, desquelles il en appauvrit le sens, ce renfermement, en plus de nous éloigner des autres et de la société, cause du même coup un problème au regard de cet enjeu essentiel qu'est la définition de soi. Ce point de vue sur l'identité ignore, de fait, que « [q]uoi qu'on en pense, la création et le développement de notre identité, en l'absence d'un effort héroïque pour nous couper de l'existence commune, demeurent dialogiques tout au long de notre vie. » (p. 51)

### 3.3 (En)jeux chorégraphiques de négociation : pour un idéal de la reconnaissance

Utiliser les mots de ceux qui sont les plus éloignés de nous, c'est peut-être aussi s'en rapprocher.

Sidi Larbi Cherkaoui,

Dans l'essai *The Dialogical Self* (1991), Taylor fait la remarque suivante au sujet de la conception monologique de l'identité : « What this kind of consciousness leaves out is the body and the other. » (p. 308) Ainsi, si cette perspective sous-estime considérablement l'expérience de l'altérité dans tout processus de définition de soi, ce qui l'oppose d'autant plus à la démarche de Cherkaoui, c'est qu'elle néglige totalement le corps. Une telle pensée ne peut effectivement qu'être invalidée, ou fortement critiquée, par un discours artistique qui témoigne du fait que la communication, en raison de notre présence au monde, est une possibilité toujours ouverte, au-delà de nos inscriptions dans des sphères culturelles distinctes – c'est ce qui constituait, en vérité, notre thèse principale dans le précédent chapitre.

Ainsi, en déployant une grammaire chorégraphique qui illustre de maintes façons notre appartenance corporelle à un monde commun – cette condition première à la conversation avec autrui –, Cherkaoui réhabilite tout au contraire ce lien entre le corps et l'autre que de nombreux philosophes, dont Maurice Merleau-Ponty, Ludwig Wittgenstein et Martin Heidegger, ont tenté de faire valoir à l'encontre du « cul-de-sac de la conscience monologique » (*Ibid.*). Au sujet des travaux philosophiques de ces derniers, Taylor fait la remarque suivante : « What all these have in common is

that they see the agent, not primarily as the locus of representations, but as engaged in practices, as a being who acts in and on a world. » (*Ibid.*) La place qu'occupe le corps dans la pratique de Cherkaoui relève, à dire vrai, de cette conception de l'agent incarné, tout naturellement appelé à prendre part à diverses « actions dialogiques », dont la danse et la conversation, qui l'insèrent en retour dans l'espace social (p. 310-311).

Donnée ineffaçable donc, primat du sensible et du vécu (Merleau-Ponty) dans un monde en perte de repères, le corps chez lui se trouve ainsi littéralement aux sources du dialogue. Autrement dit, il rend possible la conversation qui, en tant qu'« action dialogique » par excellence, se révèle de surcroît comme le creuset à l'intérieur duquel se constitue l'être de chacun. « We define ourselves partly in terms of what we come to accept as our appropriate place within dialogical actions. » (Taylor, 1991, p. 311) En ce sens, il nous apparaît que l'expérience corporelle chez Cherkaoui peut être entendue, à son tour, comme une dimension essentielle de la réalisation et de la découverte de soi (Csepregi, 2008, p. 2).

### 3.3.1 Corps à corps pour (re)trouver sa voix

Dans la poursuite de cette réflexion autour de l'importance qu'il accorde au corps en tant que « souche identitaire de l'homme » (Le Breton, 2010, p. 17), il nous apparaît que Cherkaoui, tout en faisant signe vers le caractère intrinsèquement dialogique de l'existence humaine, rappelle du même geste notre engagement au sein de réseaux d'interlocution. Car la question « qui suis-je? », qui porte presque l'entièreté de ses créations, consiste en effet, comme l'explique Taylor (1989/2003), à nous situer en tant qu'interlocuteur dans une société d'interlocuteurs. Ainsi, « [p]our correspondre à l'objet potentiel de cette question, il faut être tel interlocuteur parmi d'autres, un

individu possédant son propre point de vue ou jouant son propre rôle social, qui peut parler en son nom. » (p. 48) Ainsi, définir son identité concorde ultimement avec le fait de trouver sa "voix" en tant qu'interlocuteur et de se situer par rapport à des questions essentielles<sup>71</sup> (p. 58). Mais s'orienter et prendre place dans cet espace dialogique et éthique, qui comme nous venons de le mentionner trouve son point d'origine dans l'expérience perceptive et corporelle, ne se fait pas sans un certain effort de négociation.

De fait, puisque la culture de l'authenticité met l'accent sur nos relations interpersonnelles, « [e]lle admet aussi quelque chose qui importe ici : notre identité exige la reconnaissance des autres. » (Taylor, 1992, p. 62) En effet, le développement de la notion moderne d'identité a donné naissance à une politique de la *différence* qui demande de reconnaître l'identité unique de chaque individu, en bref ce qui le distingue de tous les autres (Taylor, 1992/1994, p. 57). Un besoin vital donc qui est désormais problématique au regard de l'identité qui émerge de l'intérieur, en ce sens que cette reconnaissance ne va plus de soi<sup>72</sup>. Le sujet moderne « [...] doit se la mériter à travers l'échange, et elle peut échouer. » (p. 65) La formation de soi prend donc place au cœur d'une lutte continuée avec les autres où les efforts pour faire reconnaître ses particularités, au nom d'un principe universel d'égalité et de dignité,

---

<sup>71</sup> Pour plus de précisions, Taylor (1989/2003) soutient que l'identité : « [...] se définit par les engagements et les identifications qui déterminent le cadre ou l'horizon à l'intérieur duquel je peux essayer de juger cas par cas ce qui est bien ou valable, ce qu'il convient de faire, ce que j'accepte ou ce à quoi je m'oppose. En d'autres mots, mon identité est l'horizon à l'intérieur duquel je peux prendre position. » (p. 46)

<sup>72</sup> La problématisation de nos horizons de sens, telle que décrite dans les premières pages de ce chapitre, est également à la source de cette préoccupation moderne au sujet de la reconnaissance. Le concept de dignité inhérente à tout être humain a ainsi remplacé celui de l'honneur qui prévalait dans « l'Ancien régime », un principe qui donnait sens à la reconnaissance de l'individu en fonction de sa position sociale. Taylor explique que « [l']avènement de la société démocratique n'a pas aboli cet état de fait parce que les gens peuvent encore se définir par leur rôle social. Mais l'idéal de l'authenticité mine de façon décisive cette identification sociale dérivée. [...] Par définition, [l']identification ne peut pas procéder de la société, elle doit être conçue de l'intérieur. Dans cet ordre des choses, il n'y a pas d'engendrement intérieur, monologique [...]. Je ne peux découvrir isolément mon identité : je la négocie dans un dialogue, en partie extérieur, en partie intérieur, avec l'autre. » (1992, p. 64-65)

se voient multipliés<sup>73</sup>. En effet, comme le souligne Gadamer, « [l']historicité intérieure à tous les rapports de vie entre les hommes consiste en ce que la lutte y est permanente pour la reconnaissance mutuelle. » (1960/1996, p. 382)

Voilà pourquoi, à notre avis, Sidi Larbi Cherkaoui ne s'avance pas sur le terrain du divertissement populaire où « [...] la coexistence de ces cultures variées et bariolées aime mettre en scène les images d'une société unifiée. » (Huesca, 2005, p. 38) Peut-être serait-ce une option à laquelle il serait trop facile de céder pour ce chorégraphe, qui « [...] au regard de la société d'aujourd'hui et des conflits qui la secouent en permanence [...] est au cœur du débat, en première ligne. » (Boisseau, 2013, p. 39) Ainsi, le principe de la reconnaissance de la différence se lit entre autres chez lui à travers des (en)jeux chorégraphiques de négociation, parfois féroces, où les interprètes s'imposent à leurs partenaires dans toute leur singularité corporelle et leur originalité identitaire. En ce sens, il ne pourrait évidemment pas être question, chez celui-ci :

[...] d'un métissage politiquement correct avec le joyeux message multicolore et souvent indolore qui va avec. Accès de violence, pics de nervosité, chutes d'humeur, les conflits sont monnaie courante. Même si le désir de fraternisation plane sur le plateau. Véritable zone protégée, auberge espagnole spectaculaire, celui-ci est le lieu privilégié de l'expression et de la révélation de soi sans peur ni tabou. Ici, on peut trouver sa place sans se couler dans aucun moule, dire face aux autres qui l'on est, ce que l'on cache, ce dont on a honte, ce qui fait peur. (p. 13-15)

---

<sup>73</sup> La thèse qu'avance Taylor à ce sujet est que notre identité, à la lumière de l'idéal de l'authenticité, « [...] est partiellement formée par la reconnaissance ou par son absence, ou encore par la mauvaise perception qu'en ont les autres : une personne ou un groupe de personne 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. » (Taylor, 1992/1994, p. 41) Ainsi, les relations entre les diverses communautés ethnoculturelles et « [...] les discussions sur le multiculturalisme sont sous-tendus par cette prémisse qu'un refus de reconnaissance peut constituer une forme d'oppression. » (Taylor, 1992, p. 68)

Ainsi, « trouver sa place » et « dire face aux autres qui l'on est », c'est-à-dire trouver sa voix en tant qu'interlocuteur, ne se fait pas toujours sans heurts chez Cherkaoui. Au point où parfois, malgré une négociation acharnée, le besoin de reconnaissance ne se trouve pas comblé. En effet, il semble qu'à certains moments Cherkaoui s'emploie précisément à mettre en œuvre des séquences chorégraphiques très théâtrales où la perception de l'Autre semble inadéquate, voire avilissante, où la possibilité de dialoguer est pratiquement nulle et où, en dernier lieu, la reconnaissance échoue de façon lamentable. Et ce qui retient notre attention dans ces passages, c'est la violence latente et effective à laquelle ils exposent le spectateur.

Dans la pièce *Babel*<sup>(words)</sup>, une succession de trois tableaux semble effectivement refléter cette hypothèse (voir extrait #8, dvd). Dès la première séquence, le ton est donné et un dérapage est vite attendu. La question de l'identité nationale, l'un des principaux sujets explorés dans cette création – et qui s'avère un sujet épineux au regard des nombreux mouvements d'immigration propres à notre époque –, est abordée de front lorsqu'un des interprètes lance au public : « English is the most widespread language in the world and is more widely spoken and written than any other language. »

Non sans emprunter un ton des plus condescendants, ce dernier débite alors une liste, qui semble sans fin, des nombreux exploits et vertus attribuables à cette langue (voir appendice B). Que ce soit sur le plan politique, médiatique, culturel ou scientifique, l'anglais est alors vanté sous toutes ses formes. Tandis qu'il est littéralement 'porté' par les autres interprètes tel un membre de la royauté, celui-ci, sourire aux lèvres, fait la leçon et décortique finalement en quoi cette langue est aujourd'hui celle du savoir, du contrôle et du pouvoir. Cet inventaire déclamé, qui se veut au final ironique et critique quant aux rapports de forces qui s'installent entre les cultures et qui s'intensifient en cette ère de mondialisation, se clôt sur une remarque qui ne laissera aucun des danseurs indifférents : « People who don't speak English are illiterate in

global terms. I don't see why anyone would want to learn another language because they're all so boring. »

Cette dévalorisation de toutes les "autres" langues – quoique nous pourrions dire de toutes les cultures tant la description ici faite de la langue anglaise semble aller de pair avec la culture nord-américaine – ne pourrait être comprise que comme un manque de reconnaissance, voire un ethnocentrisme, totalement assumé. En vantant de la sorte sa propre appartenance, ce personnage en vient à rejeter d'emblée toute forme de respect envers ses partenaires, leur refusant du même coup légitimité et valeur en tant qu'agent culturel.

S'ils empruntaient des postures rappelant toujours avec humour certaines formes de soumission, de manière à illustrer par diverses pauses les paroles de l'"Anglais/Américain", tous les danseurs blessés dans leur orgueil défendront à leur tour leur langue maternelle. Une fois de plus, comme nous l'avons décrit à la section 2.5, les paroles énoncées apparaissent alors comme une « pure matérialité poétique et sonore » (Febvre, 1995, p. 102) par laquelle certaines informations clés peuvent être captées par le spectateur. Ainsi, dans ce deuxième tableau, chacun se porte à la défense de leur héritage culturel respectif, c'est-à-dire des spécificités propres au peuple qui leur a transmis valeurs et fierté. Rapidement, à la voix douce du Québécois qui parle d'amour et de romantisme, s'impose la parole de plus en plus agressive et hargneuse de ses partenaires. Ces derniers s'avanceront à tour de rôle, tout en se bousculant, pour tenir une sorte de plaidoyer en faveur de la supériorité de leur langue, de leur culture. Ces voix discordantes laisseront ainsi s'échapper quelques préjugés et remarques désobligeantes : « Thank you Aladin, go back on

your carpet and fly, fly away » ou encore « Why don't you go back in your country? <sup>74</sup> ».

Cherkoui dévoile ainsi un bref portrait révélant toute la dérision de cette manie propre à l'homme qui voit l'une des facettes de son identité pointée du doigt par autrui et qui, par réflexe, tente de la faire accepter à tout prix, au risque de ne plus se définir qu'en fonction de cette part critiquée (Cherkaoui, 2006, p. 46). Repliés sur leur appartenance nationale, tous oublient ici la pluralité de leur identité et, par le fait même, les points communs qui leur permettraient ultimement de mieux accepter leurs différences, ou de les reconnaître, à tout le moins, avec plus de tempérance (p. 47). Cette conception identitaire qui réduit l'homme à une seule appartenance, Amin Maalouf nous rappelle qu'elle « [...] installe les hommes dans une attitude partielle, sectaire, intolérante, dominatrice, quelquefois suicidaire » (1998, p. 39). Une attitude, donc, que cette scène chaotique et crierde rend avec justesse.

Le troisième mouvement de cet enchaînement se déploie sous le son d'un roulement de tambour, auquel s'ajoute cette réplique que l'acteur québécois Francis Ducharme, qui sautille et boxe dans le vide, lance à l'interprète japonais : « Tabarnak, envoie le Chinois, icitte, câlisse ». Par cette insulte, qui témoigne d'une ignorance pugnace, l'invitation à la confrontation, à la lutte, ne pourrait être plus formelle. Se trouvant au centre de l'une des structures métalliques, posée pour l'occasion à l'horizontale au sol, les danseurs semblent alors prendre place sur un "ring de boxe". Au centre de l'arène, ils se confrontent à coup de virelangues, avant de s'empoigner, de se pincer, de se tirer les cheveux et de s'arracher mutuellement le linge de sur le corps. « Rien n'est plus dangereux que de chercher à rompre le cordon maternel qui relie un homme à sa langue. Lorsqu'il est rompu, ou gravement perturbé, cela se répercute désastreusement sur l'ensemble de la personnalité », nous rappelle Maalouf (p. 154).

---

<sup>74</sup> Ne parlant que le français et l'anglais, nous n'avons saisi que les commentaires faits dans ces langues.

Ainsi, bien qu'ils haussent le ton pour faire prévaloir leur point, aucun de ces « interlocuteurs parmi d'autres interlocuteurs » ne parvient à trouver sa place, autrement dit à se faire reconnaître. Tous trop occupés à défendre corps et âme cette partie d'eux-mêmes mise en doute par les autres, ils n'accordent de l'importance qu'à leur propre voix. La confusion intralinguistique et interculturelle que suggère le récit de la tour de Babel atteint donc ici un paroxysme tant la cacophonie et l'incommunicabilité empruntent une tournure des plus violentes. En outre, il s'agit sans doute d'un clin d'œil à la mondialisation en tant qu'« [...] immense arène, ouverte de toutes parts, dans laquelle se dérouleraient en même temps mille joutes, mille combats, et où chacun pourrait s'introduire avec sa propre rengaine, sa propre panoplie, en une cacophonie indomptable. » (p. 146)

Sur les notes entamées d'un chant traditionnel italien, ces derniers continuent de se livrer à une véritable scène d'affrontement. Lentement, la structure tridimensionnelle est déplacée à la verticale, cadrant ainsi les interprètes tels des personnages dans une œuvre picturale. Les harmonies vocales évoquant des cantiques religieux d'un temps passé nous incitent à percevoir ce fourmillement humain comme une transposition de ces champs de bataille ou de ces récits bibliques illustrés dans les toiles historiques de Pierre Paul Rubens ou encore d'Eugène Delacroix, par exemple. À l'image de ces peintures sombres et saisissantes, relatant de grandes guerres ou massacres perpétrés au nom d'une idéologie quelconque ou de croyances profondes, les corps à demi nus de ce tableau chorégraphique et théâtral sont saisis en pleine action, offrant ainsi un cliché de la barbarie des hommes. Sous un éclairage rappelant le rendu esthétique du clair-obscur, la férocité et l'animalité de ces êtres de chair est accentuée par un effet de ralenti – une suspension dans le temps pour signifier que certaines choses perdurent.



[*Babel*<sup>(words)</sup> © Koem Broos]

Ainsi, à ces séquences qui témoignent de la commensurabilité de nos univers de sens et d'un dialogue conséquemment toujours ouvert – que nous avons exposés précédemment dans le chapitre trois –, s'oppose cette scène d'une incommensurabilité portée à son extrême, soit celui d'une rage qui ne peut plus se contenir. Contrepoint significatif, ce moment semble donc mettre en relief l'issue désolante d'un manque de reconnaissance, à savoir des êtres privés et se privant d'une part de leur humanité. En d'autres termes, il semble que ce corps à corps brutal illustre par la négative le besoin vital de reconnaissance par lequel se forme l'identité de chacun.

### 3.3.2 Refus de reconnaissance et absence de compréhension

Portant tout de même les marques de notre époque, ne serait-ce que vestimentaires, ces corps distordus et s'entrechoquant ne peuvent que se rapporter, dans un second temps, à notre propre époque qui est également secouée par de nombreux conflits interethniques et interconfessionnels. En ce sens, cette scène n'est pas sans rappeler la violence des massacres qui ont été commis au cours des dernières décennies et qui, comme l'avance la thèse principale de Maalouf, révèlent d'étroits liens avec des "dossiers" identitaires complexes et fort anciens (1998, p. 42). Ainsi, il nous apparaît que cette composition visuelle aux référents historiques et picturaux nous met face à ces « identités meurtrières » que dénonce cet auteur dans son œuvre du même nom, c'est-à-dire ces identités qui résultent d'une « [...] conception étroite, exclusive, bigote, simpliste qui réduit l'identité entière à une seule appartenance, proclamée avec rage. » (p. 11) Il nous semble donc que cette proposition esthétique, qui telescope plusieurs époques, ouvre au final sur cette idée soutenue par ce dernier selon laquelle :

[...] les idées qui ont prévalu tout au long de l'Histoire ne sont pas nécessairement celles qui devraient prévaloir dans les décennies à venir. Quand apparaissent des réalités nouvelles, nous avons besoin de reconsidérer nos attitudes, nos habitudes; parfois quand ces réalités apparaissent trop vite, nos mentalités demeurent à la traîne, et nous nous retrouvons en train de combattre les incendies en les aspergeant de produits inflammables. À l'ère de la mondialisation, avec le brassage accéléré, vertigineux, qui nous enveloppe tous, une nouvelle conception de l'identité s'impose – d'urgence! (p. 44)

À ces identités qui ne cherchent jamais à se mettre à la place de ceux qui leur sont étrangers (p. 38), Maalouf exhorte à l'invention d'une tout autre conception, à savoir une identité qui serait, à tout le moins, empathique et capable de se remettre en question. Une identité qui renouerait au final avec le caractère fondamentalement

dialogique de l'existence de l'homme. Puisque comme Taylor le suggère, il existe bel et bien une connexion étroite entre identité et reconnaissance, une sorte de jumelage qui ne peut être pleinement saisi qu'à partir du moment où cette dimension intrinsèque de la condition humaine est prise en considération (1992/1994, p. 49). En ce sens, la reconnaissance devrait donc nous conduire à une ouverture à l'Autre – une ouverture qui, en cette ère d'importante contiguïté culturelle, relève de l'impératif.

En présentant de la sorte des individus clos sur eux-mêmes, incapables de dialoguer et renonçant par le fait même à l'idée d'un monde commun, Cherkaoui ne donne pas qu'un aperçu de cette déroute humaine en lien avec une absence de reconnaissance; il souligne surtout, à notre avis, un manque flagrant de compréhension mutuelle – compréhension qui s'incarne elle aussi, de surcroît, dans une dynamique dialogique (Gadamer, 1960/1996, p. 390).

En somme, ce que cet extrait de *Babel*<sup>(words)</sup> permet de démontrer, c'est que même lorsqu'il y a apparence de repliement sur soi et d'incommunicabilité chez Cherkaoui, il s'agit tout de même d'illustrer ce souhait intarissable de traiter en profondeur d'un dialogue interculturel axé sur une compréhension réciproque. Si dans le précédent chapitre nous avons relevé quelques procédés chorégraphiques qui font état de la perméabilité de nos univers de sens et qui attestent conséquemment d'une ultime possibilité de compréhension mutuelle<sup>75</sup>, l'étude de cette scène d'une réelle brutalité démontre tout aussi bien que la vitalité de cette compréhension partagée de part et d'autre entre individus dépend d'un idéal moral, voire d'une éthique de la reconnaissance.

---

<sup>75</sup> Nous les rappelons dans cette brève énumération : le procédé mimétique qui témoigne d'une adaptation mutuelle et d'un transfert possible de "données" culturelles, l'interpénétration de formes corporelles, la contamination fructueuse de la gestuelle en tant que caractère ethnique et finalement, l'exposition de certains de nos préjugés et de leur malléabilité en tant qu'incontournables dans toute tentative d'interprétation visant une ultime compréhension.

### 3.4 Idéal de la compréhension

Our own education is about losing everything... and people always complain how they lose things. But they do not understand that it is not losing – it is transformation. You are changing, and gaining other things. When you have a scar, it is new material. People always want them to heal, to become what they were. But I think, « no, you have to go to what you have become ».

Sidi Larbi Cherkaoui

À la lumière de l'ensemble des analyses menées jusqu'à présent, dont l'objectif général était de mettre en relief les diverses façons par lesquelles Cherkaoui stimule et illustre l'échange et la collaboration, il nous semble qu'une sorte d'*entre-deux*, déjà présent au cœur du processus de création, se manifeste aussi bien sur scène qu'il peut être décelé dans la parole du chorégraphe. Au sujet du parcours de création vécu aux côtés d'Akram Khan pour *zero degrees*, Cherkaoui aborde de lui-même cet élan partagé, presque naturel, à laisser jaillir une zone commune entre eux deux : « When people asked me where we were in the making of this piece, I was like, "Nowhere". But I meant in a good way, because we were trying to find this common place that neither of us really knew. It was like some sort of no-zone. » (Delmas, 2006, dvd) Un passage tiré de *Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty tend effectivement à rendre compte de ce phénomène issu de l'expérience dialogique, à l'intérieur de laquelle s'inscrit par ailleurs le processus complexe de la compréhension. À ce propos, le philosophe avance qu'entre autrui et soi se constitue :

[...] un terrain commun, ma pensée et la sienne ne font qu'un seul tissu, mes propos et ceux de l'interlocuteur sont appelés par l'état de la discussion, ils s'insèrent dans une opération commune dont aucun de nous n'est le créateur. Il y a là un être à deux, et autrui n'est plus ici pour moi un simple comportement dans mon champ transcendantal, ni d'ailleurs moi dans le sien, nous sommes l'un pour l'autre collaborateur dans une réciprocité parfaite, nos perspectives glissent l'une dans l'autre, nous coexistons à travers un même monde. » (1945, p. 412)

En réalité, l'effort de compréhension intersubjectif, et tout aussi bien interculturel, qui anime les œuvres chorégraphiques de Cherkaoui ouvre, tant sur le plan esthétique que thématique, sur cette sorte de « réciprocité parfaite », de solidarité indéfectible, tout en témoignant de la pluralité de l'expérience vécue. Ainsi, la rencontre qui s'établit avec ses collaborateurs – qu'elle cherche, comme nous l'avons vu, les rapports de dualité comme en témoignent les mouvements véloces et l'esthétique du combat mis en place dans certains tableaux de *zero degrees* ou qu'elle se révèle davantage harmonieuse dans *Sutra*, lorsque Cherkaoui, tel un apprenti, prend part aux chorégraphies gestuelles entamées par les moines – génère effectivement un type d'entre-deux aux couleurs des interprètes. De fait, ces derniers en tant que véritable sujet de la création y mettent de l'avant leurs propres particularités corporelles et culturelles, leurs connaissances, leurs désirs intimes, ainsi que leur récit de vie<sup>76</sup>. En prenant part à une « opération commune » qui les incite à multiplier les va-et-vient entre ce qui leur est familier et étranger, entre ce qu'ils ont à partager et ce qu'ils sont prêts à recevoir, tous participent de l'édification de cette aire partagée qu'est au fond l'œuvre chorégraphique. Tous rendent ainsi manifeste en quelque sorte la "possibilité" de vie qui est la leur, alors même que cette possibilité devient intelligible pour chacun.

Il nous apparaît que cette aire partagée mettant au jour les contrastes entre les collaborateurs se présente, en outre, comme un espace de différenciation égalitaire et équitable. En effet, bien que certaines scènes dépeignent des individus tentant de

<sup>76</sup> Tous ces détails ont été passés en revue au chapitre précédent.

s'imposer par la force aux autres, comme dans *Babel*<sup>(words)</sup> où face à l'incompréhension les individus en viennent aux coups, il demeure que ni l'assimilation complète d'autrui à son propre mode de pensée, ni l'immersion passive dans la sienne ne semble une avenue envisageable dans l'esthétique de Cherkaoui. Dans une perspective herméneutique, nous pourrions soutenir que de tels rapports annihileraient de facto toute possibilité de dialogue *authentique*, c'est-à-dire toute reconnaissance et toute émergence d'un lieu commun d'intelligibilité. Nicolas Davey en explique les raisons :

To translate (subsume) the other into one's own voice renders the strange familiar and converts what ought to be a *dia*-logue into a monologue. To suspend one's own horizons and be translated into the other's "form of life" renounces (albeit temporarily) one's own way of "knowing how to go on". Neither assimilation nor immersion constitutes what philosophical hermeneutics conceives of as understanding. Assimilation of the other within one's own horizon preserves rather than challenges the presupposition of one's initial perspective. Immersion within the monologue of the other also makes dialogue impossible. (2006, p. 7)

Ainsi, ce qui se dégage de l'approche chorégraphique de Cherkaoui, à notre avis, est une exploration de ces entre-deux suscités par les rencontres qui sous-tendent la production. Toujours à construire selon le projet et à (re)définir au-delà des frontières identitaires, mais à tous coups à partir des particularités individuelles des danseurs-interprètes, ces lieux communs s'établissent donc dans un sens partagé et authentique de ce qui anime intimement autrui – et qui ne se révèle que dans un effort dialogique (Taylor, 2010, p. 319).

### 3.4.1 Élévation au particulier et à l'universel

Sous cet angle d'analyse, il pourrait sembler que Cherkaoui présente avant tout des individus et leurs différences irréductibles, leur singularité. Mais, lorsque nous nous y intéressons de plus près, nous observons qu'il ne s'agit pas dans son esthétique d'une simple exaltation des particularismes culturels de chacun, mais bien d'une possibilité à travers ceux-ci d'un enrichissement et d'un apprentissage mutuels. Cette pensée de Cherkaoui au sujet de la collaboration semble effectivement aller en ce sens :

Notre rencontre interroge cet être que je ne connais pas, tout ce qu'il est et que je ne suis pas. D'où il vient, ce qu'il a vécu, ce qu'il a envie de partager, ce qu'il a envie de raconter, ou ce qu'il n'a pas envie de dire, mais que je peux tout de même découvrir. J'ai envie d'apprendre de cet individu. (Cherkaoui, 2006, p. 20)

Ainsi, la compréhension et la reconnaissance réciproques ne seraient pas une finalité; en elles se prolongerait la quête intime qui nous habite tous en tant que moderne. De fait, l'appel à l'autodéfinition de soi qui nous est désormais lancé suppose un processus infini, qui est celui du détour par l'Autre. L'intelligibilité partagée serait donc l'instance par laquelle pourrait et devrait progresser la compréhension de soi.

Il nous apparaît, en définitive, que cet effort de compréhension à l'égard de la différence se déploie très étroitement chez ce créateur en lien avec une quête qui lui est toute personnelle. Interpellé par ce « désir d'identité » (Maalouf, 1998, p. 165), ou plus précisément par cette exigence d'authenticité qui se fait désormais partout sentir, Cherkaoui porte au-devant de la scène son propre processus de compréhension de soi, qui s'articule en réalité à travers la figure de l'Autre. En d'autres mots, il met bien en évidence que la compréhension n'est pas un accomplissement personnel et monologique.

Ses œuvres chorégraphiques laissent à penser, en effet, que se comprendre consiste aussi en quelque sorte à percer le mystère de l'altérité qui se dresse devant nous. Ce retour incessant à soi par le détour d'autrui – qui est aussi bien illustré par les figures corporelles mimétiques précédemment décrites, que par l'élaboration d'un langage corporel commun, ou encore par les solos qui soulignent par la négative le caractère dialogique de l'être – semble reposer sur l'idée que « [...] la diversité ethnique peut être la source d'un grand dynamisme et se révéler un capital d'une valeur incalculable, s'il est possible de développer le désir d'apprendre les uns des autres (l'une des meilleures façons d'apprendre à se connaître). » (Hall, 1976/1979 p. 83-84) Pour Edward T. Hall, dont les travaux font autorité dans le domaine des rapports intercommunautaires, « [u]ne rencontre interculturelle ou interethnique peut servir à éclairer les caractères structuraux de son propre comportement, qui autrement demeureraient cachés, beaucoup plus rapidement que ne le feraient les exigences normales de la vie. » (*Ibid.*)

Dans cet ordre d'idée, nous pourrions faire intervenir ici la notion de *Bildung* (formation) dont Gadamer s'inspire dans *Vérité et Méthode*<sup>77</sup>. En réhabilitant la conception humaniste dans le problème herméneutique par l'emploi de ce terme, le philosophe fait littéralement de la compréhension un processus de (trans)formation – de soi. Ainsi, à travers les contrastes et singularités personnelles mis au jour dans un processus dialogique avec autrui, les interlocuteurs se découvrent ouverts aux multiples possibilités de transformation que suppose et exige une compréhension de soi plus approfondie (Davey, 2006, p. 15). En d'autres termes, le sujet au cœur d'un processus d'intelligibilité « [...] est alors engagé dans une rencontre qui le transforme. » (Grondin, 2006, p. 52) Toute visée de sens, ou toute tentative d'interprétation, parce qu'elle met en contact avec différentes perspectives sur le

---

<sup>77</sup>Se référer au chapitre I, p. 52, pour une explication de ce retour à l'humanisme classique dans la pensée gadamérienne.

monde, prépare donc nécessairement pour de nouvelles expériences qui appelleront, en retour, un renouvellement des schèmes de pensées.

« A being who resides in the in-between is a being whose being is always open, vulnerable, and in question. » (Davey, 2006, p. 17) À la lumière de cette remarque de Davey, Cherkaoui et ses collaborateurs qui travaillent tous conjointement à l'élaboration d'un terrain commun apparaissent ainsi prédisposés à se repositionner par rapport à leurs préconceptions, à accepter que leurs convictions morales soient déplacées, enfin que leur propre perspective soit distendue par la simple présence de l'Autre, c'est-à-dire leurs partenaires. De fait, l'idéal de formation que sous-entend l'effort d'autodéfinition incite à la mise à l'épreuve réciproque, pour ne pas dire à la révision des horizons de précompréhension; ce qui ultimement mène à un élargissement de ces derniers. L'idéal de compréhension, au regard de la *Bildung*, correspond de ce fait à un dépassement de notre spécificité et nous ouvre à d'autres possibilités d'existence, à d'autres horizons de sens; il conduit en fin de compte à une « élévation au commun et à l'universel » (Gadamer, 1960/1996, p. 26). Autrement dit, l'expérience de l'altérité entraîne inévitablement dans un processus à la fois critique et autocritique (Taylor, 2002, p. 296).

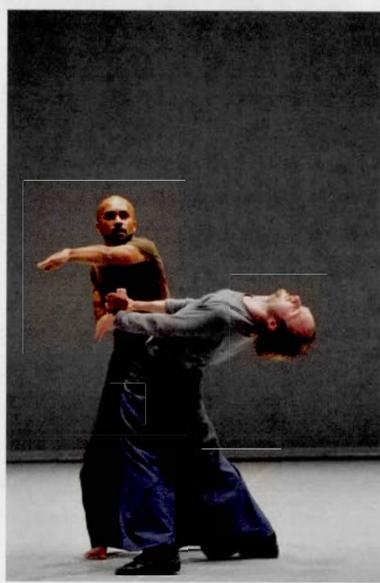
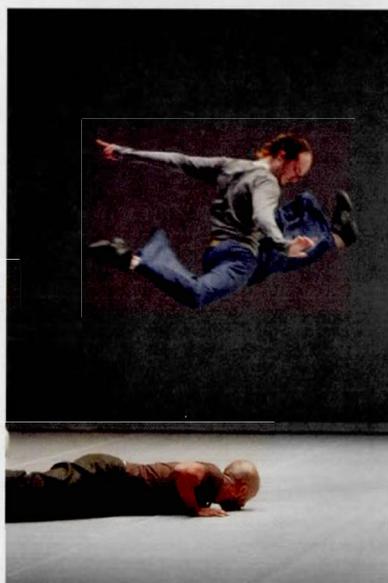
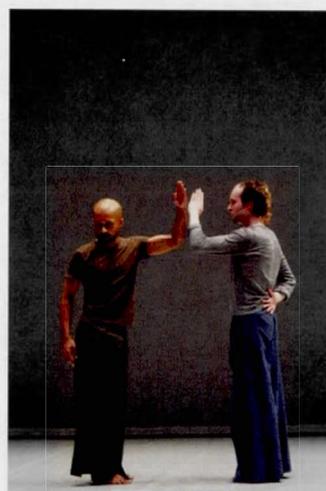
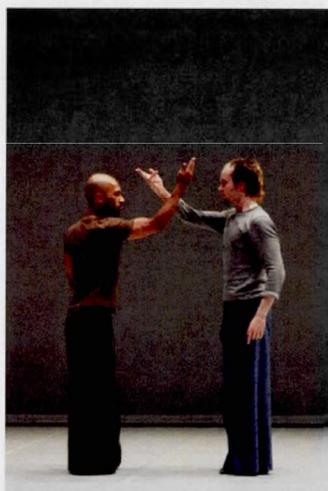
#### 3.4.2 « Langage perspicace de contrastes »

De ce processus de la *Bildung*, où coïncident processus de compréhension mutuelle et compréhension de soi, se dégage ce que nous pourrions appeler, suivant une expression de Taylor, « un langage perspicace de contrastes » (1988, p. 125). Sorte de "langue de la compréhension", celle-ci est la résultante d'une négociation menée entre toutes les forces en présence, qui sont parvenues au contact d'autrui à réviser leur position initiale et à opérer un retour critique sur leur réalité respective. En ce sens, ce langage de l'*entre-nous* réussit à faire sentir les distinctions fortes de chacun

des interlocuteurs, tout en laissant percevoir que ceux-ci se sont mutuellement influencés. Ainsi, du fait qu'elle leur permet de mieux exprimer leur propre perspective ainsi que celle des autres, cette langue parvient à rendre compte de leurs contrastes de manière adéquate, c'est-à-dire loin de tout ethnocentrisme et avec le moins de distorsions possibles.

Or, ce vocabulaire de comparaisons est une notion qui nous paraît excessivement éclairante quant au langage scénique auquel travaillent Cherkaoui et ses collaborateurs. En effet, cette grammaire chorégraphique qui résulte d'une mise en commun renferme moult connaissances, techniques, perspectives et récits de vie qui visiblement glissent d'un interprète à l'autre. Dans *zero degrees*, par exemple, tandis que Akram Khan pénètre « les secrets du geste acrobatique et impétueux » de Cherkaoui, ce dernier, tout en exposant au *je* le récit personnel de son partenaire au Bangladesh, se plie à la redoutable technique traditionnelle du *kathak* (Boisseau, 2013, p. 25). En résultent des tableaux où leurs univers artistiques et personnels s'entrecroisent et s'interpénètrent de façon à nous placer devant une langue scénique singulière servie et tissée à partir de leurs particularités, de leurs acquis et traditions. Si les extraits que nous avons analysés précédemment portaient déjà en germe cette idée, nous pourrions surenchérir en évoquant, en outre, cet autre passage aussi traversé par ce principe d'influences croisées (voir extrait #9, dvd). Se faisant face, les deux chorégraphes à pied joint sur le thorax de leur mannequin respectif scandent un chant rythmique staccato empreint d'urgence, qui se révèle en fait être une récitation de syllabes mnémoniques (*bol*) propres au rythme indien et accompagnant généralement les représentations de *kathak*. Cette joute verbale, relayée par un orchestre aux sonorités indiennes, marque ainsi le début d'une lutte dansée entre eux deux où leurs extrémités s'avèrent de redoutables armes. Bien que leurs attaques et esquives soient chorégraphiées de façon similaire, cette confrontation, inspirée du *kathak* qui tend à styliser le geste et la vigueur du combat, révèle par certains détails (port de bras et de tête, placement des mains, tonus, propulsions des jambes, etc.)

deux types de corporéité, deux gestualités distinctes. La grammaire chorégraphique qui se déploie sur scène est ainsi portée, à la fois, par un corps rigide et droit, celui de Khan, et par une énergie fluide et souple, celle de Cherkaoui. Dans cet extrait, comme dans tous ceux qui composent *zero degrees*, chacun d'eux préserve sa spécificité et la met à contribution afin de faire naître un microcosme alliant finement l'univers sonore et corporel de la danse traditionnelle indienne aux mouvements contemporains.



Qui plus est, de sa rencontre avec les moines shaolin émerge également un langage chorégraphique où les modes d'expression de chacun semblent distendus, sans que les particularismes de l'un soient aplanis au profit de ceux des autres. Si un désir de créer une langue commune de contrastes se laisse pressentir dès le début de la représentation, celle-ci gagne en cohérence jusqu'au tableau final (voir extrait #10, dvd). Dans les derniers instants de *Sutra*, le plateau est complètement dégagé de toutes ces boîtes de bois; elles ceignent plutôt la scène, rangées et adossées par groupe de sept sur les côtés et le mur du lointain. Pour l'une des rares fois, la boîte métallique de Cherkaoui, bien que toujours contrastante, se mêle à celles des moines. Elle ne trône désormais plus seule à l'avant côté jardin. Ainsi, les univers du chorégraphe et des moines, auparavant délimités dans l'espace, semblent finalement se fondre l'un dans l'autre. Dans cet espace ouvert et lumineux, le créateur flamand vêtu à la fois d'un veston noir et de l'habit des moines prend place à leurs côtés. Il ne les observe plus avec distance, mais prend pleinement part au rituel de ce groupe, duquel il se détache en raison de son habillement. Les mains jointes, effectuant un salut bouddhiste, chacun prend sa place sur la scène. Enfin, sur une mélodie contemporaine gagnant en intensité, Cherkaoui exécute à l'unisson avec chaque membre de cette communauté un enchaînement de mouvements guerriers, allongés et chorégraphiés de sorte à préserver une certaine harmonie du corps dansant. Ainsi, tout porte à croire dans cette ultime séquence qu'une contamination fructueuse entre leur monde respectif a bel et bien eu lieu.

Face à ces pièces qui s'interrogent sur les frontières identitaires, leur perméabilité et leur transformation, et qui proposent de véritables langues de disparités, au sens positif du terme, *Babel*<sup>(words)</sup> apparaît alors comme une exception. Tel un revers de la démarche qu'il préconise pour ses duos, cette pièce, de par les nombreuses confrontations verbales et physiques qui la sous-tendent, parvient tout de même à illustrer par la négative cette nécessité d'établir une langue commune visant à une plus grande compréhension de soi et des autres.

Dans ses œuvres scéniques, chacun des interprètes apparaît donc dans sa singularité et expose son savoir-faire, tout en laissant deviner que leur rencontre leur a permis d'intégrer une nouvelle approche du corps et du mouvement – et ultimement, une nouvelle conception du monde. Dans cet ordre d'idée, Boisseau explique, au sujet de Cherkaoui, que :

[d]ans ce collectage d'expériences, on peut observer le puzzle vertigineux d'une identité en permanente transformation, de plus en plus composite et multiple, peau patchwork greffée des multiples autres peaux de ses partenaires de jeu. Pour ne plus se ressembler et pourtant être définitivement soi-même, unique et multiple, se glisser à la place de l'autre et redevenir soi-même et ainsi de suite. Développer une empathie extrême, une forme de transparence aussi qui lui permettent de porter les masques des personnes qui l'entourent. (2013, p. 33-35)

Ce serait en ce sens que le vocabulaire de cet artiste flamand, qui témoigne d'une certaine entente mutuelle, pourrait également être décrit comme une langue de "l'entre-deux qui façonne le réel".

Ainsi, le langage typique aux créations du chorégraphe témoigne d'un point de rencontre spécifique entre lui et tous ses collaborateurs, à savoir un point d'équilibre toujours fragile qui aurait facilement pu être un point de rupture, si l'un des sujets n'avait pas su reconnaître l'Autre comme son alter ego. Langage scénique de l'entre-deux sous-tendu par une négociation permanente, celui-ci embrasse aussi bien les écueils que les avantages inhérents aux interactions qui surviennent entre des individus dont les expériences et le rapport au monde sont différents (Butterworth, 2009, p. 249). À mi-chemin entre le familier et l'étranger, il apparaît que Cherkaoui ne fait ni dans la quiétude, ni dans la mièvrerie associées à l'idée de dialogue. Loin de toute naïveté, la volonté d'apprendre des autres, qui est motivée chez lui par sa propre quête de sens, ouvre en définitive sur ce que nous nommons un "langage chorégraphique perspicace de contrastes".

### 3.4.3 Quête d'authenticité et spiritualité

Si chaque prière est une danse,  
alors peut-être peut-on en déduire  
que chaque danse est une forme de  
prière.

Sidi Larbi Cherkaoui,

Cette quête identitaire qui l'amène à multiplier les expériences le mettant aussi bien face à l'altérité que face à lui-même, n'est pas étrangère à l'un des motifs les plus puissants de son œuvre, à savoir le sacré<sup>78</sup>. Au contact de diverses possibilités de vie, dont le rapport à la spiritualité dans sa connotation religieuse est incontournable, le chorégraphe en vient nécessairement à aborder la question du sens ultime de notre existence. « Oser convoquer la danse comme le fait Cherkaoui, tout en posant la question de Dieu et de la foi dans un spectacle, relève d'une entreprise intrépide, pas loin de la transgression pour certains. » (Boisseau, 2013, p. 19) Mais comment pourrait-il en être autrement? Tenter de définir qui l'on est nous situe inévitablement en rapport avec des questions qui comptent, nous dit Taylor.

Je pourrai me définir une identité qui ne sera pas futile seulement si j'existe dans un monde dans lequel l'histoire, les exigences de la nature, les besoins de mes frères humains ou mes devoirs citoyens, l'appel de Dieu, ou toute autre question de cet ordre-là, existent vraiment. L'authenticité ne s'oppose pas aux exigences qui transcendent le moi : elle les appelle. (1992, p. 58)

---

<sup>78</sup> Cette notion pouvant être comprise suivant la conception du sociologue et anthropologue Robert N. Bellah (2011) comme étant : (i) une expérience unitive, participative, qui se présente comme une fin en soi et qui rompt avec la vie quotidienne, (ii) qui transcende notre expérience ordinaire du temps et de l'espace, (iii) souvent accompagnée d'un sentiment de bien-être personnel ainsi que de l'harmonie de toutes choses, et finalement (iv) pouvant être aussi bien individuelle que collective.

Ainsi, pour celui dont « [c]haque matin, la question de la foi se pose » (Boisseau, 2013, p. 18), la tentation est forte de puiser fréquemment dans diverses religions, dont les trois grands monothéismes ainsi que le Bouddhisme et l'Hindouisme, afin de témoigner de l'état actuel du monde – et de ces individus en quête de repères. En effet, c'est en ayant principalement recours aux nombreux symboles dont regorgent celles-ci<sup>79</sup>, et qu'il découvre souvent par l'entremise de ses rencontres avec autrui, que Cherkaoui parvient à créer des univers où les croyances et les mythes de l'homme sont exacerbés, trafiqués ou subtilement évoqués.

Le fait que sa relation à la religion soit autant éthique qu'esthétique (Boisseau, 2013, p. 18) se reflète de nombreuses façons dans son œuvre. Que ce soit par le titre que portent ses créations, et forcément dans le propos qu'elles véhiculent (*Foi* (2003), *Myth* (2007), *Apocrifu* (2007), *Origines* (2008) et *Babel*<sup>(Words)</sup>), ses partis pris musicaux *live* (messes de Biber, de Machaut, musique flamande de la fin du Moyen-Âge et de la Renaissance, etc.), ou les collaborations qu'il établit (avec les moines shaolin, Khan en tant que danseur de *kathak*, les groupes de chants polyphoniques A Filetta et Capilla Flamenca, etc.), la dimension religieuse que met en scène Cherkaoui repose inévitablement sur un questionnement identitaire – en rapport avec l'Autre. Cette résurgence du religieux et du sacré, qu'il a longtemps souhaité éviter et qu'il a désormais appris à assumer, « [...] donne à ses spectacle des accents de rituels contemporains. Une atypie dans le contexte actuel. » (Boisseau, 2013, p. 21)

Par ailleurs, ce recours à l'expérience du sacré ne nous semble pas étranger à cette intensification planétaire de la *demande religieuse* (Guillebaud, 2008, p. 253). Aux dires de certains théoriciens, dont Michel Serres, Gianni Vattimo et Julia Kristeva, le religieux ne refait pas simplement surface. Accompagné de la mondialisation, qui

---

<sup>79</sup> Comme le postule Bellah (2011) en paraphrasant le célèbre anthropologue américain Clifford Geertz : « [...] religion is a system of symbols that, when enacted by human beings, establishes powerful, pervasive, and long-lasting moods and motivations that make sense in terms of an idea of a general order of existence. » (p. xiv)

consolide la quête de l'authenticité, il se renouvelle. Comme Clifford Geertz le stipulait lors d'une communication au colloque « Les sciences sociales en mutation »<sup>80</sup>, la religion au XXI<sup>e</sup> siècle tend à redevenir, de toute évidence, un *sujet d'avenir* (*Ibid.*, p. 209). En développant cette thèse, Geertz soulignait avec force que « [...] les grandes religions du monde ont été peu à peu séparées des lieux, des peuples, des formations sociales, des sites et des civilisations au sein desquels et en fonction desquels elles se sont historiquement formées. » (p. 224) Ainsi, le religieux comme expérience commune dans un monde où s'accroissent les phénomènes de déterritorialisation et de dispersion diasporique semble trouver une place toute naturelle au sein de la démarche de compréhension mutuelle que Cherkaoui illustre par la scène.

---

<sup>80</sup> « La religion, sujet d'avenir », communication au colloque « Les sciences sociales en mutation » tenu du 3 au 6 mai 2006 à Paris, sous l'égide du Centre d'analyse et d'intervention sociologique (CADIS).

## CONCLUSION

Comme le rappelle le journaliste et écrivain algérien Jean-Claude Guillebaud dans son ouvrage *Le commencement d'un monde* (2008), les temps sont désormais hasardeux. Si les attentats de septembre 2001 ont marqué à bien des égards « un "seuil" historique au-delà duquel rien [n'est] plus tout à fait comme avant », ces actes perpétrés en sol américain ont surtout permis « [...] à la thèse fallacieuse du "choc des civilisations" de bénéficier d'un sursis, et même de connaître un regain (provisoire) de popularité. » (p. 38) Ainsi, le traumatisme engendré par ces attaques laisserait croire à un approfondissement sans précédent des *différences* entre les cultures, un écart de plus en plus significatif. Par ailleurs, il serait possible de penser que ce sentiment d'une altérité fondamentale est responsable d'une recrudescence d'agressivité de parts et d'autres du globe, que c'est en elle que cette violence trouve son origine première<sup>81</sup>.

À l'inverse de cette pensée largement véhiculée en Amérique et en Europe, Guillebaud soutient que ce sont plutôt les *ressemblances* qui progresseraient entre les divers peuples. Sans passer sous silence les risques bien réels auxquels les "sociétés ouvertes" devront faire face en cette époque d'intense mobilité des êtres, celui-ci soutient fermement que « [t]outes les cultures humaines sont engagées aujourd'hui dans un processus d'influences croisées, de contaminations réciproques » (p. 42)

---

<sup>81</sup> Parue, en 1993, dans le numéro vingt-sept de la revue américaine *Foreign Affairs*, la thèse du "choc des civilisations" défendue par le professeur Samuel Huntington connut un retentissement immédiat. Jean-Claude Guillebaud décrit cette dernière ainsi : « D'après lui, le monde de l'après-communisme connaît, et connaîtra à l'avenir, des conflits de type nouveau. Aux affrontements du XX<sup>e</sup> siècle, qui opposaient des blocs idéologiques, succèdent des antagonismes plus violents, dressant les uns contre les autres des "civilisations" différentes. » (Guillebaud, 2008, p. 20-21)

Les œuvres de Sidi Larbi Cherkaoui s'inscrivent sans contredit dans une mouvance scénique qui interroge justement ces enjeux résultant de ces rapprochements occasionnés par la mondialisation entre diverses communautés culturelles et soumis à une imparable logique de rencontre et de métissage. De fait, ce « frottement planétaire » pour reprendre l'expression de Guillebaud, qui s'accompagne par la force des choses de « mille transactions implicites, de fusions partielles, d'innovations culturelles, de réappropriations et de réinventions des traditions » (p. 42), constitue et forge littéralement la chair de ses créations scéniques.

Reposant sur un principe de collaboration avec des individus d'horizons ethnoculturels et artistiques diversifiés, son geste chorégraphique polymorphe est ainsi largement caractérisé par une dimension *interculturelle*, « [...] au sens où il y a métissage, heurts ou contaminations des autres univers, sensibilités et réalités de vie et enjeux de sociabilité. » (Sioui Durand, 2001, p. 63) Une notion de communauté, pour ne pas dire un franc désir de fraternisation, se lit donc avec aisance chez ce jeune belgo-marocain éminemment doué pour « [...] conjuguer étrangeté individuelle et accord de groupe avec une trempe virulente » (Boisseau et Gattinoni, 2011, p. 49). En effet, « Sidi Larbi Cherkaoui construit son parcours selon les rencontres, avec ce qu'il faut d'ambition pour avancer sans écraser l'autre. Toujours soucieux de la liberté d'autrui dans un projet mené en son nom. » (Kerouanton, 2004, p. 77)

Bien que sa danse-théâtre excessive et ultraphysique traduise « [...] un regard, sans fard, celui d'un enfant du siècle qui a intériorisé nombre de conflits avant de les recracher sur scène » (Boisseau, 2013, p. 43), Cherkaoui veille toutefois à ne pas établir une simple corrélation entre *différence* et violence. Celui pour qui le plateau aurait pu être un lieu privilégié pour exprimer l'agressivité des tensions qui opposent certains peuples, parvient au contraire à mettre en place une pratique chorégraphique indissociable de la notion de dialogue, en tant que possibilité d'apprentissage et de compréhension mutuelle. Transcender une triste réalité pour en témoigner autrement,

pour oser dire que la rencontre et l'échange sont aussi possibles, telle semble être la ligne directrice qui rend son parcours si cohérent.

Tout au long de ce mémoire, nous avons donc tenté de mettre en lumière les nombreux moyens scéniques par lesquels Cherkaoui traite de la dimension dialogique propre à la rencontre interculturelle. Dès le départ, nous avons suggéré que ce chorégraphe, par le biais de la scène, s'emploie à démentir la thèse postmoderne inspirée de Derrida qui, selon la logique suivante, identifie la compréhension à une forme de violence infligée à l'autre : « [...] la volonté de comprendre ne contraint-elle pas l'autre à se plier, à se conformer aux schèmes de pensée que je lui impose et qui passent, par le fait même, à côté de sa spécificité? » (Grondin, 2006, p. 103).

Nous avons alors tenté de dégager les conditions essentielles et les exigences du dialogue exploitées et mises en relief par ce créateur, lui permettant d'étayer, à la fois, sa grammaire chorégraphique ainsi que son propos artistique. De cette façon, nous avons pu soutenir notre hypothèse, voulant que Cherkaoui investisse la sphère relationnelle pour témoigner de notre capacité à tirer profit d'une recherche sans cesse renouvelée de la vie commune entre personnes d'origines différentes.

Notre intuition première nous a conduit, dans un premier temps, à effectuer un retour en arrière jusqu'à sa première œuvre chorégraphique, *rien de rien* (2000), de manière à montrer que le dialogue et l'échange se sont progressivement imposés, chez lui, en tant que matière et finalité de la création. Corrosif et impétueux, son geste artistique s'est vu au fil des années de plus en plus investi par un réel *désir d'altérité*. Scindant son parcours artistique en deux périodes plus ou moins délimitées tout en y apportant un peu plus de lumière, cette envie de découvrir et de comprendre l'Autre est devenue des plus manifestes à partir de *zero degrees* et s'est complexifiée par la suite dans *Sutra* et *Babel*<sup>(words)</sup>, ces trois pièces constituant notre corpus. Fait de négociation et de coexistence, cherchant incessamment la combinaison d'existences singulières,

multiples et fécondes, son langage scénique protéiforme s'articule donc désormais autour du processus même de la conversation et du potentiel de transformation qu'il recèle.

Être frontalier de naissance, pour reprendre un concept d'Amin Maalouf, nous avons ensuite avancé l'idée que l'imaginaire de Sidi Larbi Cherkaoui est indissociable de sa double posture identitaire. Ainsi, sa danse existentielle et relationnelle, nourrie par une sensibilité déjà inter-culturelle, se familiarise avec un nombre croissant de pratiques où le détour par l'autre s'inscrit à même le processus de création. Témoignant de la pluralité de l'expérience vécue, ces œuvres affirment que la liberté d'apprendre de l'Autre conduit en définitive à une forme de compréhension réciproque.

Cette observation nous a permis de situer les chorégraphies théâtrales de Cherkaoui dans cette vague de renouveau qui, depuis quelques années, transforme le champ de l'interculturalisme dans les arts vivants contemporains. Après avoir effectué un survol des définitions de ce terme avancées jusqu'à présent – dont celles de Bonnie Marranca, Rustom Bharucha, Helen Gilbert et Jacqueline Lo nous semblent les plus pertinentes du fait qu'elles insistent sur la dimension intersubjective des rapports interculturels –, nous avons fait le constat que ces nouveaux langages scéniques appellent à un renouvellement des approches théoriques qui s'y intéressent. De fait, la littérature qui prédomine à ce jour dans ce domaine académique apparaît intimement liée à une pensée postcoloniale ayant émergé en réaction aux œuvres de la fin des années 1980 (celles de Brook, Mnouchkine, Wilson, Breuer, etc.), et s'intéressant presque exclusivement aux rapports de force et d'iniquité entre différentes cultures. Pourtant, les réalités sociales de cette époque diffèrent indubitablement de celles du début du XXI<sup>e</sup> siècle. Les mouvements migratoires qui se sont intensifiés depuis la fin du XX<sup>e</sup> siècle ont considérablement réduit la distance entre certains peuples tout en transformant nos dynamiques interpersonnelles, influençant directement les

manières de créer, ne serait-ce que par les questionnements politiques, philosophiques et identitaires qu'ils suscitent.

L'interculturalité, au sens où il y a plusieurs traditions culturelles en présence dans une même création, ne concerne désormais plus seulement cet autre lointain auquel nous empruntons un élément de son système symbolique, au risque de se l'approprier, de le distordre et de le décontextualiser. Parce qu'à présent certains artistes témoignent de la quotidienne et non moins complexe cohabitation propre aux grands centres urbains à partir de leur propre expérience, qui peut être celle d'un être frontalier, une refonte des écrits théoriques à ce sujet s'avère désormais nécessaire.

Ainsi, puisque les créations de Cherkaoui traitent de la multiplicité des catégories du Nous et qu'en mettant l'accent sur le potentiel transformatif du dialogue, celles-ci dépassent les simples notions d'emprunt, de fusion et de conflictualité, nous avons cherché dans l'herméneutique philosophique une approche complémentaire. Soutenant l'idée que c'est uniquement dans un effort dialogique que la compréhension peut s'accomplir, nous avons fait le pari que la pensée de Hans-Georg Gadamer pourrait nous offrir certains concepts féconds quant aux enjeux soulevés par les créations profondément humanistes de Cherkaoui.

À l'aide de quelques notions clés, nous avons procédé à une analyse orientée à la fois sur la démarche de ce dernier ainsi que sur certaines composantes et motifs récurrents de sa grammaire chorégraphique. Le deuxième chapitre de ce mémoire a donc été consacré à la sensibilité et la conscience corporelles. Indispensables aux relations dynamiques et complexes que le sujet humain entretient avec le monde, autrement dit essentielles à l'engagement dialogique avec autrui, au partage et à l'empathie, celles-ci se trouvent de fait hautement sollicitées et mises de l'avant dans l'esthétique de Cherkaoui – notamment par la création de scénographies conceptuelles en constante reconfiguration, par la présence de *corps vécus*, mais aussi par le recours à certaines

dimensions constitutives de l'existence corporelle, telles que la gestuelle quotidienne (en tant que système non verbal lié à l'ethnie) la capacité mimétique intrinsèque à chacun (entendue comme faculté d'adaptation et mode de connaissance).

Partant du postulat de base voulant que grâce à son corps, l'homme parvient à s'insérer dans un espace socioculturel qui modèle en retour son univers sensoriel particulier et son histoire personnelle, nous avons établi que la matérialité corporelle s'impose chez ce créateur comme un véhicule menant au rapprochement entre des êtres aux origines multiples. À la lumière de la thèse phénoménologique de l'ancrage corporel de Merleau-Ponty, nous avons pu indiquer que les créations de celui-ci font état de notre appartenance à un monde commun, une réalité partagée qui atteste corrélativement de la *commensurabilité* ou de la porosité de nos univers de sens respectifs. C'est ainsi, à notre avis, que Cherkaoui, conscient de la perméabilité et de la mobilité des frontières charnelles, individuelles et culturelles, parvient à mettre en lumière l'ouverture inhérente des cultures, qui permet ultimement une contamination réciproque et fructueuse entre des êtres différents de par nature, ou plutôt de par leur appartenance ethnoculturelle. L'expérience de l'altérité qu'il porte au-devant de la scène met donc en exergue la présence agissante de l'Autre, au sens où celle-ci, lors d'un effort de compréhension, amplifie et distend notre perspective sur le monde, voire la transforme en partie ou radicalement.

Grâce à cette investigation de son travail corporel, nous avons saisi que la dissemblance dans les créations de Cherkaoui s'apparente à une sorte vecteur de remise en question et d'approfondissement de nos *horizons de précompréhension*. Autrui, de par ses traditions et sa posture identitaire, bouleverse inévitablement nos préconceptions, dirait Gadamer. Si Cherkaoui cherche d'abord les fils d'appartenance qui lient les individus entre eux, c'est que ces liens, en provoquant une possible reconnaissance mutuelle, permettent d'aborder la différence, son véritable sceau esthétique. Comme le soutient l'herméneutique contemporaine, ce sont les disparités

qui à vrai dire animent et nourrissent le dialogue. Parce que d'emblée ces dernières ne vont pas de soi, elles provoquent des réactions, nécessitent la discussion, demandent des explications, une patience et une écoute à l'égard de l'autre.

Par conséquent, nous avons soutenu dans le troisième chapitre que la quête de sens qui réside au cœur de la pratique scénique de Cherkaoui est indissociable d'un rapport à l'altérité, surtout en cette ère d'intense proximité culturelle. En nous appuyant sur les analyses de l'*idéal de l'authenticité* chez Charles Taylor, nous avons fait la preuve que certaines récurrences esthétiques et thématiques propres à son œuvre font signe vers des caractères de l'existence de l'homme qui appellent une forme de *dialogue authentique* – l'identité étant fondamentalement dialogique. De la sorte, même les apparences de repliement sur soi (le solo en tant que figure de l'errance et de la désorientation identitaire) et les situations d'incommunicabilité (les jeux brutaux de négociation) chez Cherkaoui nous sont apparus comme des stratégies chorégraphiques pour illustrer, par la négative, ce besoin vital de reconnaissance par lequel se forme l'identité moderne.

L'effort de compréhension à l'égard de la différence ne rime donc pas du côté de ce chorégraphe avec une simple exaltation des particularismes culturels singularisant ses collaborateurs/interprètes. Le processus de construction de soi qu'il porte en scène ne se présente pas comme une somme d'itinéraires de sens strictement personnels, mais se déploie plutôt comme un espace commun de compréhension. De ce processus de la *Bildung*, où coïncident compréhension mutuelle et compréhension de soi, nous avons finalement fait valoir l'idée d'un *langage perspicace de contrastes* pour définir le geste chorégraphique de Cherkaoui. Langage de l'*entre-deux*, inspiré également de la notion de *fusion des horizons* développée par Gadamer et reprise par Taylor, celui-ci ne rend pas compte d'une simple concomitance des traits culturelles, des horizons de précompréhension de ses interlocuteurs/interprètes, mais réussit à faire émerger une perspective plus ample et universelle. Avec vitalité, ce vocabulaire chorégraphique

met en lumière leurs contrastes et leurs disparités avec *le moins de déformations possibles*, évitant de cette manière tout aplatissement, toute uniformisation des spécificités de chacun.

Au terme de cette étude portant sur l'écriture scénique de Sidi Larbi Cherkaoui, qui se situe au carrefour de la danse, du théâtre, de la musique et des arts visuels, nous sommes parvenus à la conclusion qu'en mettant l'accent sur le dialogue interculturel, ce créateur refaçonne en quelque sorte la philosophie d'ouverture de la danse contemporaine. D'un même souffle, son approche transversale de la scène repousse les frontières délimitant les disciplines artistiques tout autant que celles qui emprisonnent parfois les individus dans leur univers culturel et symbolique respectif. Ainsi, s'il a toujours été question d'égalité au sens large dans le domaine chorégraphique des dernières années, ce chorégraphe flamand martèle avec insistance que l'égalité est un phénomène complexe (Kerouanton, 2004, p. 71). Avec un propos tout en humour, tempérant son impétuosité première, il « [...] utilise la danse et les mouvements comme une autre façon de parler » (p. 85) de la pluralité des individus et de la diversification de l'humanité, non pas pour imposer quelconques solutions, mais bien pour esquisser quelques options pour un vivre ensemble plus harmonieux.

Développant un outil de communication qui lui est propre pour dire le réel, comme l'exhorte à le faire *l'éthique de l'authenticité*, Cherkaoui déplace également les coordonnées du débat actuel dans le domaine de l'interculturalisme dans les arts vivants, qui oppose non sans persistance particularismes culturels et universalisme, souci esthétique et propos politique. Ses propositions scéniques semblent en effet renverser la pensée du chercheur canadien Ric Knowles (2011), pour qui la performance interculturelle peut uniquement agir à titre de base équitable d'échanges, dans la mesure où le but des collaborations artistiques qui la rendent possible est davantage politique qu'esthétique. À vocation sociale (Kerouanton, 2004, p. 71), le discours chorégraphique que ce créateur belgo-marocain peaufine depuis près d'une

quinzaine d'années ne relègue pas dans l'ombre les dimensions politique et éthique de l'expérience concrète de l'altérité. Tout au contraire, celui-ci se construit et s'élabore à même ces interstices, ces entre-lieux entre les cultures et les traditions; il donne à voir nos mécanismes innés et acquis d'interaction, de même que les phénomènes de négociation, d'échange et de transferts qui en découlent.

L'intrication entre politique et esthétique qui caractérise sa pratique en constant dialogue avec l'Histoire invite à penser que l'interculturalisme ne devrait pas susciter la suspicion dans le domaine artistique, comme l'avance pour sa part Hans-Thies Lehmann (1999/2002, p. 277). Du fait que certains créateurs cherchent désormais la rencontre pour mettre en partage leurs différents apprentissages et leurs expériences, ce champ de recherche nécessiterait plutôt d'être approfondi à la lumière des présentes réalités et mutations sociales. D'autant plus que le dialogue qu'ils mettent ainsi en place s'établit également avec le(s) spectateur(s), interpellant nos représentations et notre rapport au monde pour nous aider à prendre conscience des enjeux soulevés par une certaine crise de l'altérité qui se trame au sein de nos sociétés contemporaines, et pour ultimement nous aider à lutter contre celle-ci (Cherkaoui et Kerouanton, 2004, p. 61). En effet, au-delà de l'interaction qu'il suscite sur scène, Cherkaoui travaille sans relâche à créer un espace d'interlocution avec le public.

L'espace entre les interprètes et les spectateurs est au centre: "C'est l'électricité qui circule à cet endroit qui vaut la peine d'être défendue. C'est pour ça qu'il faut faire des spectacles, c'est pour cette énergie-là. Elle est de l'ordre du partage, de la symbiose, de l'harmonie. Parfois, c'est le conflit, le conflit constructif qui amène une réflexion *a posteriori*. " » (Kerouanton, 2004, p. 70)

Devant ses (co)créations, qui exigent de nous un certain effort de compréhension, il est vrai que nous nous sentons fortement interpellés, au point où nos propres horizons de précompréhension se trouvent happés, remis en question, et inévitablement élargis.

## APPENDICE A

### TEXTE SUR LA LANGUE ANGLAISE, *BABEL*<sup>(WORDS)</sup>

English is the most widespread language in the world and is more widely spoken and written than any other language.

English is spoken by over 700 million people as a foreign language.

English is used by over 400 million people as a mother tongue, only to be surpassed in numbers but not in distribution by speakers of the many varieties of Chinese.

English is the medium for 80% of the information stored in the world's computers.

English is the language of three-quarters of the world's mail, telexes and cables.

English has the richest vocabulary of all the languages in the world, with about 500 thousand words and thousands being added each year and over half a million technical and scientific terms still un-catalogued.

English is the language of the King of Rock and Roll, Elvis Presley...

the King of Pop Michael Jackson,

and the Queen of pop, Madonna,

the queen of Soul Aretha Franklin,

Prince and Lady Gaga.

The English language has more synonyms than any other in the world.

English is the language of aviation (and thank you God!), of Christianity and the language of the tree of knowledge.

People who count English as their mother tongue make up less than 10% of the world's population, but possess over 30% of the world's economic power.

Therefore, in terms of the quantity of transmitted information, English is the leader by far.

Of the 163 member nations of the U.N more use English as their official language than any other.

English is the language of Queen Elizabeth II.  
Only in English she can speak of herself in the third person.

English is the language of some of the world's greatest authors, William Shakespeare, Stephen King and Jackie Collins.

In English we can distinguish between house and home, as for instance the French cannot.

English is the language of the Royal Ballet.

English is transmitted by five of the largest broadcasting companies in the world (CBS, NBC, ABC, BBC and CBC) reaching millions and millions of people around the world.

English is the language of the most powerful man in the world, President Barak Obama.

The Oxford English dictionary now has 20 volumes, 615,000 entries two million four hundred-twelve thousand supporting quotations, and about 350 million keystrokes of text. One for each native speaker of English in the world.

I think that English is the best language in the world and it's the language that I was born to speak.

People who don't speak English are illiterate in global terms.

I don't see why anyone would want to learn another language because they're all so boring...

## APPENDICE B

### LES TROIS SPECTACLES DE SIDI LARBI CHERKAOUI À L'ÉTUDE

#### *zero degrees*

Première : 8 juillet 2005, Sadler's Wells (Londres)

Mise en scène, chorégraphie	Sidi Larbi Cherkaoui et Akram Khan
Danseurs	Sidi Larbi Cherkaoui et Akram Khan
Composition musicale	Nitin Sawhney
Scénographique	Antoney Gormley
Musiciens	Tim Blake/Laura Anstee, Faheem Mazhar, Alies Sluiter, Joby Burgess et Coordt Linke
Dramaturgie	Guy Cools
Costumes	Kei Ito
Lumière	Mikki Kunttu Corazzini, Jukka Kaven et Natam Rossel
Mannequins	Steve Haynes
Texte	Akram Khan
Production	Akram Khan Company (Londres) et Les Ballets C de la B (Gand)
Coproduction	Teatro Comunale di Ferrara, Sadler's Wells (Londres), Torinodanza (Turin), deSingel (Anvers), Tanzhaus NRW (Düsseldorf), Théâtre de la Ville (Paris), Rotterdamse Schouwburg (Rotterdam), Wexner Center for the Arts (Columbus), National Arts Centre (Ottawa), Hebbeltheater (Berlin), Kunstencentrum Vooruit (Gand), Les Grandes Traversées (Bordeaux)

**Sutra**

Première : 27 mai 2008, Sadler's Wells (Londres)

Chorégraphie	Sidi Larbi Cherkaoui
Composition musicale	Szymon Bróska
Scénographie	Antony Gormley
Danseurs	Sidi Larbi Cherkaoui/Ali ben Lofti/Damien Fournier, Shi Yanbo, Shi Yanchuang, Shi Yanci, Shi Yandong, Shi Yanhao, Shi Yanjiao, Shi Yanjie, Shi Yanli, Shi Yanmo, Shi Yannan, Shi Yanpeng, Shi Yanqun, Shi Yantao, Shi Yanting, Shi Yanxing, Shi Yanyong, Shi Yanyuan et Shi Yanzhu
Musiciens	Alies Sluiter, Olga Wojciechowska, Laura Anstee, Coordt Linke et Szymon Bróska
Assistants chorégraphes	Ali Ben Lofti Thabet, Satoshi Kudo, Damien Fournier et Damien Jalet
Mise en scène	Lou Cope et An-Marie Lambrechts
Lumière	Adam Carrée
Costumes	Leila Ranley et Rebecca Goldstone
Administrateur de la compagnie des moines	Li Jing
Interprète pendant les répétitions	Jiang Nan
Production	Sadler's Wells (Londres)
Coproduction	Athens Festival, Festival grec (Barcelone), Grand Théâtre de Luxembourg, De Munt   La Monnaie (Bruxelles), Festival d'Avignon, Fondazione Musica per Roma, Shaolin Cultural Communications Company (Dengfeng), avec le

soutien de Toneelhuis (Anvers)

[Spectacle vu en 2009 à Montréal, à la Place des Arts]

***Babel***<sup>(words)</sup>

Première : 27 avril 2010, De Munt | La Monnaie (Bruxelles)

Chorégraphie	Sidi Larbi Cherkaoui et Damien Jalet
Composition musicale	Patricia Bovi, Mahabub Khan, Sattar Khan, Gabriele Miracle et Shogo Yoshii (Kodo)
Scénographie	Antony Gormley
Danseurs	Mohamed 'Ben Fury' Benaji, Valerður 'Vala' Rúnarsdóttir, Christine Leboutte, Ulrika Kinn Svensson, Darryl E. Woods, Kazutomi Kozuki, James O'Hara, Moya Micheal, Helder Seabra, Paea Leach, Jon Filip Fahlstrøm, Francis Ducharme, Damien Fournier, Elias Lazaridis, Navala 'Niku' Chaudhari, Mohamed Toukabri, Sandra Delgadillo Porcel, Paul Zivkovich, Igal Furman, Qudus Onikeku, Leif Federico Firnhaber, Sanghun Lee et Magali Casters
Musiciens	Patrizia Bovi, Mahabub Khan, Sattar Khan, Gabriele Miracle, Shogo Yoshii (Kodo), Kazunari Abe, Enea Sorini, Leah Stuttard, Miriam Andersén et Fadia Tomb El-Hage
Assistante chorégraphe	Nienke Reehorst
Dramaturgie	Lou Cope
Costumes	Alexandra Gilbert
Lumière	Adam Carrée

Texte	Lou Cope et Vilayanur Ramachandran
Production	Eastman (Anvers) et De Munt   La Monnaie (Bruxelles)
Coproduction	Sadler's Wells (Londres), Fondazione Musica per Roma, Grand Théâtre de Luxembourg, Fondation d'entreprise Hermès (Paris), Theaterfestival Boulevard (Bois-le-Duc), International Dance Festival Switzerland Migros Culture Percentage Steps, Ludwigsburger Shlossfestspiele, Festspielhaus Sankt Pölten, Parc de la Vilette (Paris)
En collaboration avec	Dash Arts (2010 programme on arabic Arts (Londres), Garrick Charitable Trust (Londres)

[Spectacle vu en 2011 à Montréal, à la Place des Arts]

## APPENDICE C

### CHORÉGRAPHIES DE SIDI LARBI CHERKAOUI

2013	<i>生长genesis</i>
2013	<i>m longa</i>
2013	<i>Boléro</i> (avec Damien Jalet et Marina Abramovic)
2013	<i>4D</i>
2012	<i>Puz/zle</i>
2012	<i>Automaton</i>
2011	<i>Constellation</i>
2011	<i>TeZuka</i>
2011	<i>Labyrinth</i>
2011	<i>It 3.0</i> (avec Wim Vandekeybus)
2010	<i>Play</i> (avec Shantala Shivalingappa)
2010	<i>Bound</i>
2010	<i>Rein</i>
2010	<i>Babel</i> <sup>(words)</sup> (avec Damien Jalet)
2009	<i>Dunas</i> (avec María Pagés)
2009	<i>Faun</i>
2009	<i>Orbo Novo</i>
2009	<i>Adam's Appels</i>
2008	<i>Sutra</i> (avec la communauté des moines du temple Shaolin)
2008	<i>Origines</i>
2007	<i>Apocrifu</i>
2007	<i>Myth</i>
2007	<i>L'homme de bois</i>

2007	<i>Intermezzo</i>
2007	<i>La Zon-Mai</i> (avec Gilles Delmas)
2006	<i>End</i>
2006	<i>Mea Culpa</i>
2006	<i>Aleko</i>
2005	<i>Corpus Bach</i>
2005	<i>zero degrees</i> (avec Akram Khan)
2005	<i>Loin</i>
2004	<i>In Memoriam</i>
2004	<i>tempus fugit</i>
2003	<i>Foi</i>
2002	<i>d'avant</i>
2002	<i>It</i> (avec Wim Vandekeybus)
2002	<i>Ook</i>
2000	<i>rien de rien</i>
1999	<i>Afwezen (fatalidad)</i>
1999	<i>Anonymous Society</i>
1995	<i>Best Belgian dancesolo</i>

## RÉFÉRENCES

### **CORPUS**

May, D. (2008). *Sutra*. [DVD]. Londres : Axiom Films International Limited et Sadler's Wells Trust Limited 2008.

\_\_\_\_\_. (2008). *zero degrees*. [DVD]. Londres : Axiom Films International Limited et Sadler's Wells Trust Limited 2008.

*Babel(words)*. [DVD]. Document inédit. Anvers : Eastman.

### **SIDI LARBI CHERKAOUI**

Boisseau, R. (2013). *Sidi Larbi Cherkaoui*. Paris : Les Éditions Textuel.

Cherkaoui, S. L. et Morin, J. (2006). *Pèlerinage sur soi*. Arles : Actes Sud.

Cherkaoui, S. L. et Delmas, G. (2007). *Zon-Mai. Parcours Nomades*. Paris : Acte Sud/ Cité nationale de l'histoire de l'immigration.

Cools, G. (2012). *Body:language #1. The Mythic Body: Guy Cools with Sidi Larbi Cherkaoui*. Londres : Sadler's Wells/Art in Society, Tilburg University.

Delmas, G. (2006). *Zero degrees, l'infini*. [DVD]. Montreuil : Lardux Films.

Hutera, D. (2008). *zero degrees: Points of Duality and Departure*. Londres : Axiom Films International Limited 2008.

Kent, D. (2009). *Rêves de Babel*. [DVD]. Paris : Bel Air Média.

Kerouanton, J. (2004). *Sidi Larbi Cherkaoui : Rencontres*. Paris : L'œil d'Or.

Khoury, K. (2008). Un arbre aux possibilités multiples : le traitement de la main dans le travail chorégraphique de Sidi Larbi Cherkaoui. Dans E. André, C. Palazzolo, E. Siety (dir.), *Des mains modernes : cinéma, danse, photographie, théâtre* (p. 15-26). Paris : L'Harmattan.

### INTERCULTURALISME DANS LES ARTS VIVANTS

- Bharucha, R. (2000). *The Politics of cultural practice: Thinking through theatre in an age of globalisation*. Londres : Athlone Press.
- Chaudhuri, U. (1991). The Future of the Hyphen: Interculturalism, Textuality and the Difference Within. Dans B. Marranca et G. Dasgupta (dir.), *Interculturalism and performance* (p. 192-207). New York : PAJ Publications.
- Chin, D. (1991). Interculturalisme, Postmodernism, Pluralism. Dans B. Marranca et G. Dasgupta (dir.), *Interculturalism and performance* (p. 83-95). New York : PAJ Publications.
- Dasgupta, G. (1991). The Mahabharata: Peter Brook's Orientalism. Dans B. Marranca et G. Dasgupta (dir.), *Interculturalism and performance* (p. 75-82). New York : PAJ Publications.
- Fischer-Lichte, E. et Bharucha, R. (2011, août). *Dialogue: Erika Fischer-Lichte and Rustom Bharucha*. Communication donnée à l'Université Libre de Berlin, dans le cadre du groupe de recherche *Interweaving Performance Cultures*. Récupéré de <http://www.textures-platform.com/?p=1667>
- Ginot, I. et Michel, M. (2002). *La danse au XX<sup>ème</sup> siècle*. Paris : Larousse.
- Huesca, R. (2005). Les différents corps de la technique. *Quant à la danse*, (2), 30-40.
- Knowles, R. (2010). *Theatre and interculturalism*. Houndmills/Basingstoke /Hampshire : Palgrave Macmillan.
- Lei, D. P. (2011). Rethinking intercultural performance. *Theatre Journal*, 63(4), 29-36.
- Lo, J., Gilbert, H. (2002). Toward a topography of cross-cultural theater praxis. *The Drama Review*, 46(3), 31-53.
- Marranca, B. et Dasgupta, G. (dir.). (1991). *Interculturalism and performance*. New York : PAJ Publications
- Marranca, B. (1991). Thinking about interculturalism. Dans B. Marranca et G. Dasgupta (dir.), *Interculturalism and performance* (p. 9-23). New York : PAJ Publications.

Murray, C. (2000). Introduction to Part Three: Theorizing and Playing: Intercultural Perspective. Dans L. Goodman et J. de Gay (dir.), *The Routledge Reader in Politics and Performance* (p. 85-89). Londres : Routledge.

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

Pavis, P. (1996). *The intercultural performance reader*. Londres : Routledge.

Singleton, B. (1994). Postmodernisme et interculturalisme. *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, (15), 107-119.

### **THÉÂTRE/ART CONTEMPORAIN**

Lehmann, H.-T. (2002). *Le théâtre postdramatique*. (P.-H. Ledru, trad.). Paris : L'Arche. (Original publié en 1999)

Lesage, M.-C. (2008). L'interartistique : une dynamique de la complexité. *Registres*, 13, 11-26.

Loubier, P. (2001). Du moderne au contemporain : deux versions de l'interdisciplinarité. Dans M.-J. Lafortune et H. Lynn, (dir), *Penser l'indiscipline : recherches interdisciplinaires en art contemporain* (p. 22-29). Montréal : Optica.

Sioui, Durand, G. (2001). L'indiscipline : essai sur deux zones fluides de l'interdisciplinarité en art. Dans M.-J. Lafortune et H. Lynn, (dir), *Penser l'indiscipline : recherches interdisciplinaires en art contemporain* (p. 53-71). Montréal : Optica.

### **DANSE CONTEMPORAINE**

Birringer, J. (2000). *Performance on the Edge: Transformations of culture*. Londres/New York : Continuum.

Boisseau, R. et Gattinoni, C. (2011). *Danse et art contemporain*. Paris : Nouvelles Éditions Scala.

Butterworth, J. et Wildschut, L. (dir). (2009). *Contemporary choreography. A critical reader*. Londres/New York : Routledge.

Cooper, Albright, A. (2001, septembre, octobre). Moving Contexts. Dans C. Pontbriand (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, 1<sup>er</sup> et 2 octobre à la Cinémathèque québécoise à Montréal (p. 41-51). Montréal : Éditions Parachute.
- Febvre, M. (1995). *Danse contemporaine et théâtralité*. Paris : Chiron.
- Frétard, D. (2004). *Danse contemporaine. Danse et non-danse : vingt-cinq ans d'histoire*. Paris : Éditions Cercle d'Art.
- Frimat, F. (2010). *Qu'est-ce que la danse contemporaine*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Guhéry, S. (2004). La danse contemporaine, laboratoire d'une action nouvelle. *L'annuaire théâtral*, (36), 44-57.
- Loupe, L. (1997). *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles : Éditions Contredanse.
- \_\_\_\_\_. (2001, septembre, octobre). Les frontières du corps. Dans C. Pontbriand (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, 1<sup>er</sup> et 2 octobre à la Cinémathèque québécoise à Montréal (p. 169-176). Montréal : Éditions Parachute.
- \_\_\_\_\_. (2007). *Poétique de la danse contemporaine, la suite*. Bruxelles : Éditions Contredanse.
- Martin, A. (2006). Un urgent besoin d'être. *Jeu : revue de théâtre*, (119), 69-75.
- Shapiro, S. B. (dir). (2008). *Dance in a world of change : Reflection on globalization and cultural difference*. Champaign : Human Kinetics.
- Valaskakis, Tembeck, I. (2001, septembre, octobre). Paradoxes identitaires et mondialisation. Dans C. Pontbriand (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, 1<sup>er</sup> et 2 octobre à la Cinémathèque québécoise à Montréal (p. 247-257). Montréal : Éditions Parachute.

## HERMÉNEUTIQUE PHILOSOPHIQUE CONTEMPORAINE

Berstein, R. J. (2010). The specter haunting multiculturalism. *Philosophy and social criticism*, 36(3-4), 381-394.

Davey, N. (2006). *Unquiet understanding: Gadamer's philosophical hermeneutics*. Albanie: State University of New York Press.

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)

Grondin, J. (1999). *Introduction à Hans-Georg Gadamer*. Paris : Les Éditions du Cerf.

\_\_\_\_\_. (2006). *L'Herméneutique*. Paris : Presses Universitaires de France.

Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.

Taylor, C. (1985). Understanding and ethnocentricity. Dans C. Taylor, *Philosophy and the human sciences: Philosophical Papers 2* (p. 116-133). New York : Cambridge University Press.

\_\_\_\_\_. (1991). The dialogical Self. Dans J. Bohman, D. R. Hiley et R. Shusterman (dir.), *The Interpretative Turn: Philosophy, Science, Culture* (p. 304-314). New York : Cornell University Press.

\_\_\_\_\_. (1992). *Grandeur et misère de la modernité*. (C. Melançon, trad.). Montréal : Bellarmin.

\_\_\_\_\_. (1994). *Multiculturalisme : différence et démocratie*. (D.-A. Canal, trad.). Paris : Flammarion. (Original publié en 1992)

\_\_\_\_\_. (2002). Understanding the other: a Gadamerian view on conceptual schemes. Dans J. Malpas, U. Arnsward et J. Kertscher (dir.), *Gadamer's Century: Essays in Honor of Hans-Georg Gadamer* (p. 279-297). Cambridge/Londres : The MIT Press.

\_\_\_\_\_. (2003). *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne* (2<sup>e</sup> édition). (C. Melançon, trad.). Montréal : Les Éditions du Boréal. (Original publié en 1989)

**CORPS**

Csepregi, G. 2008. *Le corps intelligent*. Québec : Les Presses de l'Université de Laval.

Le Breton, D. (1988). *Corps et sociétés : essai de sociologie et d'anthropologie du corps*. Paris : Méridiens Klincksieck.

\_\_\_\_\_. (1990). *Anthropologie du corps et modernité*. Paris : Presses Universitaire de France.

\_\_\_\_\_. (1992). *La sociologie du corps*. Paris : Presses Universitaire de France.

**AUTRES**

Bellah, R. N. (2011). *Religion in human evolution*. Cambridge/Londres : The Belknap Press of Harvard University Press.

Bouchard, G. (2012). *L'interculturalisme : un point de vue québécois*. Montréal : Les Éditions du Boréal.

Bruhat, H. (2008). *Shaolin : aux sources du zen et du kung-fu*. Genève : Aubanel.

Guillebaud, J.-C. (2008). *Le commencement d'un monde : vers une modernité métisse*. Paris : Éditions du Seuil.

Hall, E. T. (1979). *Au-delà de la culture*. (M.-H. Hatchuel, Trad.). Paris : Éditions du Seuil (Original publié en 1976)

Laplantine, F. et Nouss, A. (2008). *Le métissage, un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*. Paris : Téraèdre. (Original publié en 1977 par Flammarion)

Maalouf, A. (1998). *Les identités meurtrières*. Paris : Grasset et Fasquelle.

**SITE INTERNET**

Aspden, P. (2014). *Choreographer Sidi Larbi Cherkaoui on his new work 'Milonga'*. Récupéré de <http://www.ft.com/intl/cms/s/2/828c9dc8-30d4-11e3-b478-00144feab7de.html#axzz2zGtfYRXI>

Baeque, A. (2008). *Entretien avec Sidi Larbi Cherkaoui*. Récupéré de <http://www.festival-avignon.com/fr/Archive/Spectacle/2008/3013>

Bouchard, G. (2014). *L'interculturalisme québécois*. Récupéré de <http://www.acfas.ca/publications/decouvrir/2013/02/1-interculturalisme-quebecois>

CNRTL. (2012). *Définition/dialogue*. Récupéré de <http://www.cnrtl.fr/definition/dialogue>

Eastman. (2012). *Project/Rien de Rien*. Récupéré de <http://www.east-man.be/fr/14/52/Rien-de-Rien>

Eastman. (2012). *Project/Foi*. Récupéré de <http://www.east-man.be/fr/14/30/Foi>

Eastman. (2012). *Project/zero degrees*. Récupéré de <http://www.east-man.be/fr/14/44/zero-degrees>

Les ballets C de la B. (2010). *Plateforme artistique*. Récupéré de <http://www.lesballetscdela.be/#/fr/les-ballets-c-de-la-b/the-company/artistic-platform/>

London Dance. (2014). *Interview: Sidi Larbi Cherkaoui Q&A*. Récupéré de <http://londondance.com/articles/interviews/sidi-larbi-cherkaoui-qanda/>

Maison particulière. Art center. [s.d]. *Gormley, Antony*. Récupéré de <http://www.maisonparticuliere.be/fr/g/60-gormley-antony.html>

McGregor, C. (2013). *Interview: Babel (Words) choreographers Damien Jalet and Sidi Larbi Cherkaoui*. Récupéré de <http://metromag.co.nz/arts-fest/babel-words/>

Morin, J. (2012). *Joyeuse harmonie de danse, chant et théâtre*. Récupéré de <http://www.mouvement.net/agenda/joyeuse-harmonie-de-danse-chant-et-theatre>