

Tandems chorégraphiques autour de l'interculturalité

Katya Montaignac

Number 119 (2), 2006

Danser aujourd'hui

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24443ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Montaignac, K. (2006). Tandems chorégraphiques autour de l'interculturalité. *Jeu*, (119), 81–86.

Tandems chorégraphiques autour de l'interculturalité

En réaction aux effets de la mondialisation, les questions liées aux identités culturelles surgissent tant dans les débats nationaux que dans les créations artistiques. Au-delà de l'engouement pour les rencontres chorégraphiques chargées de faire le lien, le pont ou encore la fusion entre deux cultures, il s'agit pour certains danseurs de cerner les limites de ce fantasme interculturel et d'en interroger les enjeux aussi bien esthétiques que politiques. Ne plus jouer sur l'utopique nœud qui relierait deux cultures dans une fusion idéale et complémentaire, mais tenter

en revanche de percer la distinction fondamentale qui les sépare, voire les divise. Trois chorégraphes se sont ainsi confrontés à l'altérité en engageant une collaboration artistique improbable avec un de leurs pairs issu d'une autre culture, formant pour l'occasion des tandems aussi surprenants que fascinants comme le Belge Sidi Larbi Cherkaoui avec le danseur indien Akram Khan, la Sud-Africaine Robyn Orlin et la Portugaise Vera Mantero, ou encore le Français Jérôme Bel et le Thaïlandais Pichet Klunchun. Plutôt que de gommer leurs différences et de broder entre eux un trait d'union illusoire, ces artistes ont choisi au contraire de souligner leurs distinctions respectives afin de s'interroger sur leur propre identité culturelle¹.

Zero Degrees

CHORÉGRAPHIE ET INTERPRÉTATION : AKRAM KHAN ET SIDI LARBI CHERKAOUI ; DRAMATURGIE : GUY COOLS ; MUSIQUE ORIGINALE : NITIN SAWHNEY ; MUSICIENS : TIM BLAKE, COORDT LINKE, FAHEEM MAZHAR ET ALIES CHRISTINA SLUITER ; SCULPTURES : ANTONY GORMLEY ; LUMIÈRES : MIKKI KUNTU ; COSTUMES : KEI ITO. PRODUCTION DE AKRAM KHAN COMPANY ET DES BALLETS C. DE LA B., PRÉSENTÉE AU THÉÂTRE DE LA VILLE, À PARIS, DU 11 AU 15 OCTOBRE 2005.

Troubles identitaires

Les chorégraphes Akram Khan et Sidi Larbi Cherkaoui signent pour la première fois une pièce commune qu'ils interprètent ensemble, tels deux frères siamois aux physiques disparates. Jouant sur le double et la confusion, ce duo intitulé *Zero Degrees* partage une partition à la fois théâtrale et chorégraphique. Leurs mouvements effectués en miroir fondent le couple en un troublant personnage à deux visages, tandis que leurs voix se mêlent autour de la question de l'identité. L'un,

Hey dude... I have talent... I'm just waiting for God...

SOLO POUR ET AVEC VERA MANTERO. CHORÉGRAPHIE : ROBYN ORLIN ; COSTUME : BIRGIT NEPL. PRODUCTION DU CITY THEATER & DANCE GROUP ET DE O RUMO DO FUMO, PRÉSENTÉE AU THÉÂTRE DES ABBESSES, À PARIS, DU 11 AU 15 OCTOBRE 2005.

Pichet Klunchun and myself

CONCEPTION : JÉRÔME BEL. AVEC PICHET KLUNCHUN ET JÉRÔME BEL. PRODUCTION PRÉSENTÉE AU CENTRE NATIONAL DE LA DANSE, À PANTIN, DU 13 AU 15 JANVIER 2006.

1. Ces questions ont notamment été soulevées cet hiver lors d'un colloque international organisé en France, par le Centre national de la danse, sur les identités culturelles et artistiques de Bombay à Tokyo.



Zero Degrees de
Akram Khan et Sidi Larbi
Cherkaoui (Akram Khan
Company/les Ballets C.
de la B.), présenté au
Théâtre de la Ville (Paris)
à l'automne 2005.
Photo : Tristram Kenton.

d'origine bangladaise, est né en Angleterre et l'autre, de père marocain, est né en Belgique. Toutefois, malgré leurs origines différentes, les deux danseurs partagent la culture de l'exil. Tous deux concilient donc deux identités culturelles. L'alchimie de cette double culture marque d'ailleurs leurs œuvres respectives : Akram Khan, formé à la technique classique du kathak et à la danse contemporaine, crée un kathak contemporain, tandis que Sidi Larbi Cherkaoui aborde la danse de manière transversale, introduisant dans ses chorégraphies des mouvements empruntés à diverses cultures.

La partition musicale, composée par Nitin Sawhney et interprétée sur scène par quatre musiciens, marie à ce titre des sonorités orientales et occidentales. De même, les mouvements renvoient à la fois aux pratiques traditionnelles, notamment basées sur la figure du tour ou les frappés de pieds et de mains – comme quand Akram Khan tourne sur lui-même tel un derviche –, mais également à des pratiques contemporaines inspirées, par exemple, de la danse hip-hop et des arts martiaux. Cependant, les enjeux de cette rencontre se prolongent bien au-delà d'une simple confrontation entre deux styles : d'un côté, une danse indienne qui s'affranchit de la tradition ; de l'autre, un univers chorégraphique et théâtral composite qui bouscule les étiquettes. Leurs voix résonnent ainsi en écho dans un questionnement similaire. Dans la pièce, tous deux racontent d'ailleurs en chœur le récit d'un homme qui perd ses papiers d'identité dans un pays étranger. Dès lors, qu'est-ce qui atteste de l'identité d'un individu ? Le corps ou un passeport ? En effet, qui est-il sans ses papiers face aux autorités étrangères ? Cette réflexion sur l'identité constitue un pont idéal entre les deux

chorégraphes. Pour l'un, il permet de renvoyer aux origines théâtrales du kathak indien qui consiste à lier un récit aux mouvements du corps en scène chargé de l'illustrer, de l'accompagner, mais aussi de l'*incorporer*. Pour l'autre, il fait directement écho à la danse-théâtre flamande propre aux Ballets C. de la B.², c'est-à-dire polymorphe et multiculturelle, émanant de la vie quotidienne et nourrie par la singularité de chaque interprète.

Ce trouble identitaire se prolonge à travers un autre dédoublement avec la présence de deux mannequins conçus et sculptés par le plasticien Anthony Gormley à l'image des deux danseurs. Ces doublures anonymes habitent, voire hantent, l'espace de multiples manières : à la fois spectateurs muets, doubles impassibles, présence spectrale, décor immobile et partenaires insolites. Cette relation entre les corps animés des danseurs et ceux, inanimés, des mannequins se répercute dans le duo à travers des jeux de manipulation. Tour à tour, les danseurs déplacent, portent, renversent et modèlent le corps de leur partenaire, se métamorphosant alors en une matière flexible et malléable qui s'adapte à son environnement, comme une toile perméable sur laquelle s'inscrivent toutes sortes d'histoires singulières et collectives.

Fantasme interculturel

Contre toute attente, deux chorégraphes iconoclastes au tempérament aussi décapant et décalé que Robyn Orlin et Vera Mantero n'ont strictement rien en commun. En effet, tel que le déclare Vera Mantero sur scène : « Robyn n'a aucune idée de ce qui fonde l'identité portugaise. D'ailleurs, je ne comprends pas ce qu'elle recherche ; cela ne m'intéresse pas. » Commande de l'artiste portugaise à la chorégraphe sud-africaine, *Hey dude... I have talent... I'm just waiting for God...* déjoue ainsi avec délice le fantasme de la rencontre interculturelle. À travers une savoureuse conférence sur le travail de l'artiste sud-africaine, Vera Mantero expose, démonte et interroge la démarche artistique d'une chorégraphe phare de la danse contemporaine actuelle³. Commentant avec ironie et brio les enjeux de son processus de création ainsi que ses effets esthétiques, la danseuse révèle au public tous les « trucs » de la magie chorégraphique qui font de Robyn Orlin une espèce de Pina Bausch sud-africaine.

À l'entrée même du théâtre, le public tombe nez à nez avec l'interprète de la pièce, assise comme une mendicante dans le hall près d'une pancarte indiquant : « *I'm just waiting for...* ». Dans la salle, le spectateur retrouve l'image de la danseuse toujours assise dans le hall retransmise en temps réel sur un écran. Un chant traditionnel diffusé en fond sonore se juxtapose à la présence virtuelle de l'artiste, alliant d'emblée tradition et modernité. Pendant ce temps, Vera Mantero complète l'énoncé de son écriteau. Elle attend successivement Dieu, puis Duchamp, puis en anglais « *God* » se

2. Les Ballets Contemporains de la Belgique produisent les œuvres d'un collectif d'artistes composé d'Alain Platel, Hans van den Broeck, Christine De Smedt, Koen Augustijnen et Sidi Larbi Cherkaoui, ainsi que de plusieurs jeunes artistes de la relève appartenant à différentes disciplines et venus d'horizons divers.

3. Robyn Orlin se démarque de la chorégraphie actuelle par ses pièces audacieuses et engagées. En tant qu'artiste blanche sud-africaine, la danse est pour elle avant tout politique. Son travail, étonnamment inconnu du continent américain, est présenté depuis 1999 sur les scènes européennes majeures de la danse contemporaine.

transforme en « Godot », pour terminer enfin avec : « J'attends que Robyn finisse ma robe »... La danseuse entre alors sur scène pour annoncer au public qu'elle n'interprétera pas la pièce. À travers la fiction d'une collaboration ratée entre deux chorégraphes, la pièce met ainsi en scène le récit d'une incompréhension entre deux cultures : « Robyn voulait travailler sur le Portugal, mais elle n'y est jamais allée. Je suis née au Portugal, je vis au Portugal, oui, mais la question nationale ne m'intéresse pas. Un pays, c'est beaucoup de pays différents pour chaque personne. Le Portugal, c'est complexe, c'est difficile, c'est plein de couches. » Historiquement, les enjeux nationaux de l'Afrique du Sud sont radicalement différents de ceux du Portugal. De ce fait, les préoccupations artistiques des deux chorégraphes semblent diverger.

Littéralement entubée dans une très longue robe tricotée pour l'occasion, Vera Mantero entame alors un véritable *one woman show*. Parallèlement à la déconstruction des éléments du spectacle, la danseuse entreprend un audacieux déshabillage. Tantôt enroulé autour de son cou comme une bouée, tantôt se répandant au sol comme une longue traîne, le tissu qu'elle déroule sur son corps au fur et à mesure de sa performance change de couleur pour chaque tableau afin d'afficher une série de cartes postales censées représenter le Portugal telles des images d'Épinal : noir pour illustrer le deuil et le fado, vert pour l'espoir et la liberté, rouge pour la révolution et la corrida, jaune pour le soleil et la plage... Ce canular offre une sulfureuse mise en abyme des procédés chorégraphiques propres aux pièces de Robyn Orlin, tels que l'utilisation de la caméra hors scène, la prise à partie du spectateur, le goût du détail à travers une mise en scène aux allures chaotiques ou encore le fond social et politique, d'où l'utilisation d'un œillet rouge en tant que symbole d'une Révolution portugaise sans lendemain. Déjouant les préjugés raciaux, Robyn Orlin a l'art de détourner les stéréotypes culturels : « Elle voulait que je fouille dans les sacs des spectateurs ! Ça se fait peut-être en Afrique du Sud, mais au Portugal, on ne fait pas ça ! » Cette pièce rejoint ainsi étonnamment les préoccupations respectives des deux artistes en engageant une réflexion non seulement sociale et politique sur des questions d'actualité (inégalités, misère, maladie, exclusions, minorités culturelles...), mais également sur la responsabilité de l'artiste contemporain face à l'empire du divertissement et de la consommation de masse. En effet, pourquoi, comment et que créer dans ces conditions pour déjouer l'universalisme ambiant d'un monde univoque ?

Enquête ethnologique

Après un solo réalisé pour une danseuse du corps de ballet de l'Opéra de Paris⁴, Jérôme Bel poursuit son étude ethnologique de la danse avec un duo intitulé *Pichet Klunchun and Myself*. Comme avec la ballerine, la pièce se présente sous la forme d'un documentaire vivant dans lequel l'interprète répond à un questionnaire sur sa pratique et parfois danse sans costume afin d'illustrer son témoignage. Cette fois, l'étude se concentre sur un danseur de khôn, une danse traditionnelle thaïlandaise adaptée du ramayana indien. À travers un dialogue savamment mis en scène, le chorégraphe s'entretient avec le danseur thaïlandais Pichet Klunchun à propos de sa pratique. Au cours de cette passionnante conversation, les deux artistes confrontent leurs conceptions de la danse et le rapport qu'ils entretiennent avec elle. Leurs témoignages

4. Voir « Le Lac des cygnes démystifié, revu et corrigé », dans *Jeu* 117, 2005.4, p. 41-43.



*Hey dude... I have talent...
I'm just waiting for God...*
de Robyn Orlin (City
Theater & Dance Group/
O Rumo do Fumo), pré-
senté au Théâtre des
Abbesses (Paris) à
l'automne 2005. Sur la
photo : Vera Mantero.
Photo : Jean-Pierre Maurin.

soulignent les différences culturelles sur lesquelles se fonde la danse dans leur milieu respectif. Par exemple, à la question « Pourquoi es-tu devenu danseur ? », Pichet Klunchun répond naturellement : « Car danser me semblait très facile. Je ne sais pas pourquoi, des dieux ont certainement dû choisir pour moi. Je suis né dans une province éloignée de Bangkok. Mes parents ont eu trois filles avant moi. Il y a dans cette province un temple grandiose et très réputé, le temple Soton. Une statue de Bouddha y trône. Nous pensons qu'il aime les danseurs. Quand vous désirez quelque chose, c'est auprès de lui que vous le demandez. Si votre souhait se réalise, vous le remerciez en lui offrant une danse. Ma mère voulait un garçon, l'a demandé à cette statue et je suis né. C'est peut-être pour cette raison que je suis devenu danseur⁵ ». Alors que pour l'un, la danse représente un exercice de réflexion sur le monde, voire un luxe, pour l'autre, elle est intimement liée à une pratique religieuse. Si, en

5. Extrait du spectacle cité dans le programme du Centre national de la danse, janvier 2006.

Thaïlande, la danse est au service du culte (et du tourisme), en Occident, elle se pratique au nom de la « culture » – notion complexe qui bascule parfois, comme le religieux, au service du politique – dans le vaste marché de l'art et de l'industrie du spectacle (et donc aussi avec une logique mercantile). Du dialogue surgit alors l'incompréhension, voire le malentendu. Face au mythe de l'universalité de la danse, le public prend soudain la mesure du gouffre qui sépare la culture occidentale des autres, et Jérôme Bel joue sur cette différence culturelle.

Cette confrontation permet de tisser un lien explicite entre l'expression artistique de la danse et la culture. Il y a en effet un rapport entre la danse thaïlandaise qui reproduit depuis des siècles le même répertoire et la tradition du ballet classique occidental qui valorise un certain patrimoine historique avec ses valeurs et ses codes. À son tour, Jérôme Bel se prête alors à l'exercice et tente lui aussi d'expliquer à son collègue ce qui l'intéresse dans la danse. Un brin facétieux, le chorégraphe expose ainsi les enjeux de sa propre démarche en regard de la rupture historique opérée par la modernité en Occident. Cependant, comment expliquer le minimalisme et le conceptualisme à un danseur non occidental qui ne partage pas les mêmes références, ni les mêmes codes ? Au-delà d'une explication didactique sur une pratique étrangère, ce qui devient particulièrement intéressant et fascinant, c'est le rapport qui s'établit de manière flagrante entre la danse et la société. D'un côté comme de l'autre, la danse s'avère un produit de la culture dont elle est issue, avec ses propres références, ses codes et son histoire. L'exercice permet alors à chacun de prendre conscience de sa propre esthétique et des présupposés historiques et politiques qui la fondent. ¶



*Pichet Klunchun and
Myself* de Jérôme Bel,
présenté au Centre national de la danse (Pantin).
Photo : R. B.