

**DES FRONTIÈRES CULTURELLES POREUSES :
LA RENCONTRE DES ARTS MARTIAUX CHINOIS *SHAOLIN*
(*SHÀOLÍN* 少林) ET DE LA DANSE CONTEMPORAINE DANS
SUTRA DE SIDI LARBI CHERKAOUI**

*Porous Cultural Boundaries: The Meeting of Shaolin (*Shàolín* 少林) Chinese Martial Arts and Contemporary Dance in Sutra by Sidi Larbi Cherkaoui*

This contribution presents an analysis of the porous cultural boundaries in the context of European contemporary dance with *Shaolin* (*Shàolín* 少林) martial arts in the spectacle *Sutra* from Sidi Larbi Cherkaoui and the *Shaolin* monks (*Shàolín héshàng* 少林和尚). The porous cultural boundaries as presented in *Sutra* are studied with the concept of martial arts corposphere (José Enrique Finol) in relation to the concept of semiosphere (Yuri Lotman) as applied to the Chinese cultural space. The territory is also presented as the holder of the culture, but the diaspora constitutes an example of ultraperipheral extension of the culture or the transgression of the cultural boundaries.

Key-words: *Shaolin martial culture* (*Shàolín wǔshù wénhuà* 少林 武术 文化), *semiosphere, corposphere, territory, border, semiotics*

Introduction

Avec cette contribution², je souhaite jeter un regard sur la notion de territorialité rattaché au concept de culture et, plus spécifiquement, à celui de la culture martiale *Shaolin* (*Shàolín wǔshù wénhuà* 少林武术文化)³. Celle-ci est elle-même spécifiquement originaire d'un territoire situé dans la province de Henan (*Hénán shěng* 河南省) au nord de la Chine.

Afin de lire l'élément de culture martiale *Shaolin* (*Shàolín wǔshù wénhuà* 少林武术文化) à l'intérieur de la sémiosphère chinoise, je m'attarderai à la question du point de vue de l'analyste, qu'il soit en position intra-culturelle ou exo-culturelle. Pour tenir un discours de type *intra-*, l'analyste doit avoir fait une expérience directe de

¹ Université Laval, Québec, Canada.

² Cet article est tiré du chapitre 4 de ma thèse de doctorat : Sylvain Gagné, « Les arts martiaux *Shaolin* (*Shàolín* 少林) en spectacles vivants dans *Sutra*, *Chun Yi – The Legend of Kung Fu* et *Shaolin Warriors – The Legend Continues* », thèse de doctorat en littérature et arts de la scène et de l'écran, Québec, Université Laval, 2021, 338 f. [en ligne] <https://corpus.ulaval.ca/jspui/handle/20.500.11794/70722>.

³ L'ordre de présentation des mots avec un référent chinois que j'ai adopté est le suivant : le mot en français, puis entre parenthèses, le mot en alphabet latin via le système *Hanyu Pinyin*, lequel est reconnu internationalement et pratiqué en Chine continentale depuis 1978 et à Taïwan depuis 2009. Les marques tonales, correspondant aux intonations chinoises, ont été conservées sur les lettres en alphabet latin. Enfin, j'ai placé les sinogrammes en mandarin simplifié standard moderne.

terrain, de type ethnographique, afin de récolter des éléments pertinents d'analyse qui porteraient sur l'expérience réelle vécue dans le monde sensible des moines habitant au temple *Shaolin* (*Shàolín Sì* 少林寺). La présente étude de la pratique martiale ne sera pas faite de cette nature pour ce qui a trait à l'objet qui me préoccupe. Mon point de vue est plutôt de nature exo-culturelle, c'est-à-dire un regard ou un point de vue externe porté sur l'objet d'étude qu'est la pratique *Shaolin* (*Shàolín wénhuà shíjiàn* 少林文化实践) mise en spectacle et principalement dédiée à un public externe à la culture chinoise. Je m'appuie sur la théorie de Jean-Didier Urbain qui écrit que la sémiotique de la culture est composée de différents « *discours* qui font de l'ordinaire une jungle épaisse fourmillant de mots, icônes, usages, objets, espaces, corps, détails infimes ou idées générales⁴. » Ailleurs, dans sa préface à la réédition de 2016 du *Cours de linguistique générale* de Ferdinand de Saussure, Urbain avait déjà fait le rapprochement entre le langage et le territoire chez Saussure, il y mentionne l'axe de l'héritage temporel du langage (voire de la culture) et celui de l'espace du territoire :

Ici, outre que Saussure ouvre des pistes de recherche sur le rapport entre langage et territoire – les modes de propagations (intercourse) et de rétraction (les isoglosses) –, préfigurant des interrogations socio- et ethnolinguistiques ou encore géopolitiques, on le voit aussi s'attacher à penser le temps et l'espace – ou **le territoire comme une projection de la diachronie dans l'étendue** –, ce qui est peut-être, au fond, une façon détournée de renouer le lien qu'il a coupé entre système et histoire⁵? [C'est moi qui souligne]

Or, en se plaçant à l'intérieur de la sémiosphère (Yuri Lotman, 1999) culturelle, en l'occurrence chinoise, on y constate divers lieux de rencontre (du centre vers la périphérie) des diverses formes de signes permettant d'en extraire du sens, ou de la signifiance⁶ selon l'usage du mot par Émile Benveniste. Aussi, ai-je choisi de me positionner dans la lignée sémiotique de Saussure, pour qui les langues se propagent, comme le décrit Johannes Schmidt, par « la théorie de la continuité ou des ondes (*Wellentheorie*)⁷ » en partant d'un point fixe et rayonnant sur le territoire et même au-delà. Il est donc possible de voir une même propagation spatiale de la culture que celle de la langue en s'appuyant sur l'affirmation de Saussure à l'effet que les « faits linguistiques se sont propagés par contagion, et il est probable qu'il en est de même pour toutes les ondes ; elles partent d'un point et rayonnent⁸. » La culture,

⁴ Jean-Didier Urbain, « Vers une sémiotique de la culture. De la mort au tourisme », dans *Communication & Langages*, n° 173, 2012, p. 3. [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2012-3-page-3.htm> (Consulté le 8 novembre 2021).

⁵ Jean-Didier Urbain, « Préface », Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Éditions Payot & Rivages (Petite Biblio Payot Classiques), 2016 [1916, 1922, 1931, 1949], p. 39.

⁶ J'ai choisi de retenir le mot forgé par Émile Benveniste « signifiance » plutôt que « sens », puisque je ne prétends pas épuiser ici les possibilités élargies du sens des séquences comme un construit, un donné final. « Significance » à l'avantage de mettre en relief la praxis de la transformation (Michael Riffaterre, 1983, 25) par un récepteur : les éléments sont ainsi construits pour donner du sens à un récepteur spécifique.

⁷ Ferdinand de Saussure s'appuie lui-même sur la théorie du linguiste allemand Johannes Schmidt dans *Die Verwandtschaftsverhältnisse der Indogermanen* cité dans Ferdinand de Saussure, *op. cit.*, p. 358.

⁸ Ferdinand de Saussure, *op. cit.*, p. 354.

comme la langue avant elle, serait dans la sémiosphère (Lotman) mise en présence de deux forces « l'esprit de clocher » (Saussure) conservateur placé au centre et « l'*intercourse* » (Saussure) plus libéral placé en périphérie de cette même sémiosphère, et j'ajoute « l'ailleurs » en situation ultrapériphérique, comme celle de la diaspora.

Pour étudier la territorialité de la culture et ses limites poreuses, j'ai retenu le spectacle *Sutra* de Sidi Larbi Cherkaoui et des moines *Shaolin* (*Shàolín héshàng 少林和尚*), lequel constitue un exemple notoire d'une rencontre interculturelle de créateurs issus de deux sémiosphères différentes : d'un côté, une équipe de concepteurs venus du territoire occidental, l'Europe, et de l'autre, les moines *Shaolin* (*Shàolín héshàng 少林和尚*), situés en territoire chinois, plus spécifiquement au temple *Shaolin* (*Shàolín Si 少林寺*). Ce dernier est bâti sur l'une des cinq montagnes sacrées de la Chine, le mont *Song* (*Sōngshān 松山*) dans la province du *Henan* (*Hénán shěng 河南省*). Les artistes, concepteurs et créateurs ont travaillé ensemble sans toutefois partager une langue commune, mis à part les services de la traduction. Ils ont réussi en trois mois à créer un spectacle inscrit sous le paradigme de la danse contemporaine en instrumentalisant le *Kung Fu Shaolin* (*Shàolín gōngfu 少林功夫*) à titre de mouvements dansés. Le spectacle est intitulé *Sutra*, un titre qui, bien sûr, est aussi un mot en sanskrit *sutra* (सूत्र) qui fait référence aux différents canons ou aux traités de rituels, entre autres de la religion bouddhiste (ou à l'hindouisme). Le spectacle est présenté en tournées mondiales depuis plus de vingt ans. L'exploit n'est pas banal et sa signification reste, pour le spectateur, un processus de (re)découverte, d'une sémiosis interprétative (renouvelée) du spectacle depuis sa création en 2007.

Pour les besoins de cette contribution, il importe donc de comprendre les systèmes de communication de l'humanité du point de vue de l'artiste et du trajet qu'il fait à l'intérieur des sources d'identités culturelles singulières « locales » (sino- et euro-), mais aussi les identités culturelles « régionales », soit l'occidentale et l'orientale. À ce titre, l'anthropologue Philippe Descola écrit que

[...] les constructions cosmologiques en abîme définissent les identités singulières par les relations qui les instituent plutôt que par référence à des substances ou des essences réifiées, renforçant ainsi la porosité des frontières entre les classes d'êtres, comme entre l'intérieur et l'extérieur des organismes⁹.

Or, pour entreprendre le procès de signification des arts de la scène, lesquels incorporent les arts martiaux *Shaolin* (*Shàolín wǔshù 少林武術*) à l'intérieur des langages scéniques utilisés dans la mise en scène, il importe de comprendre les relations des arts martiaux scéniques entretenus avec les autres langages utilisés, tant ceux provenant de la sémiosphère chinoise que de l'euro-péenne. Pour ce faire, je retiens la définition de l'art martial telle que proposée par Mahamadou Lamine Ouédraogo à laquelle j'ajoute entre crochets une perspective de théâtralisation. Ainsi, les arts martiaux seraient des « pratiques sportives décrivant des scènes agonales réflexives et qui visent, au-delà de la performance physique [théâtralisée], l'élévation de l'esprit par une marche intérieure¹⁰. » Je verrai en quoi et comment les mouvements

⁹ Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard (Folio Essais), 2005, p. 71.

¹⁰ Mahamadou Lamine Ouédraogo, « Du corps au monde : lecture sémiotique d'une scénographie martiale chinoise (La boxe en cinq pas) », dans *Journal of Foreign Languages, Cultures and Civilizations*, vol. 3, n° 2, 2015, p. 35.

spécifiques de l'art martial *Shaolin* (*Shàolín wǔshù 少林武術*) peuvent être considérés comme des artefacts culturels faisant partie d'un langage scénique théâtral, que je vais analyser d'un point de vue phénoménologique avec la méthode anthroposémiotique. En 2018, Jacques Fontanille et Nicolas Couégnas ont donné une définition de cette science :

L'anthroposémiotique s'efforce de comprendre quels sont les principes régulateurs et les formes transversales qui organisent nos formes de vie. Elle n'est pas une branche particulière de la sémiotique, mais une démarche sémiotique qui porte son attention sur la forme signifiante des multiples interactions entre les humains, les collectifs qu'ils constituent, les milieux qu'ils habitent, et les imaginaires qu'ils projettent dans leurs mondes de sens¹¹.

Pour diriger ma démarche, je pose dès le départ quelques questions de recherche : Quelles formes et quelles significations le langage scénique de l'art martial prend-il dans un spectacle de type danse contemporaine ? Quel traitement est-il fait de la figure scénique du moine *Shaolin* (*Shàolín 少林*) vis-à-vis de celle que l'on retrouve dans son territoire culturel habituel du temple *Shaolin* (*Shàolín Si 少林寺*) ? Comment les frontières culturelles sont-elles appropriées par les artistes pour devenir des figures scéniques participant de la construction d'une théâtralité ?

1. Les concepts de territoires culturels et de frontières

Si le concept de sémiosphère de Yuri Lotman peut encore être utilisé de nos jours, c'est bien avec quelques précautions épistémologiques telles que Jacques Fontanille en a fait la proposition¹². Si les cultures humaines locales peuvent occuper un espace, c'est bien celui du territoire d'un pays, d'une région, d'une province, d'une ville, d'un village, d'une réserve, d'un quartier, voire d'une maïsonnée. L'espace ainsi occupé ou détenu par les populations humaines dans l'anthropocène¹³ constitue un élément signifiant de la culture d'une nation. Aussi, Fontanille souligne-t-il que :

Selon Lotman, dans le monde des sens, l'expérience précède l'acte. S'agissant de productions sémiotiques, l'acte en question serait celui de l'énonciation, qui réalise la sémirose. La sémiosphère serait donc un « espace » sémiotique où sont réunies les conditions pour que des énonciations se produisent. L'expérience sémiotique est celle même que procure cet espace, la *sémiosphère*, à tous ceux qui l'occupent¹⁴.

¹¹ Jacques Fontanille et Nicolas Couégnas, *Terres de sens. Essai d'anthroposémiotique*, Lomiges, PULIM (Semiotica Viva), p. 9.

¹² Jacques Fontanille, « La sémiosphère mise à l'épreuve de l'énonciation anthroposémiotique », dans *Bakhtiniana*, vol. 14 n° 4, octobre-décembre 2019, pp. 61-83 [en ligne] <https://www.scielo.br/j/bak/a/x9Pzft5RrTL8rVcS93zFMhJ/?format=pdf&lang=fr> (Consulté le 10 novembre 2021).

¹³ « Selon [Paul] Crutzen, ce nouveau terme [l'anthropocène] s'imposait pour désigner la singularité de la période contemporaine, où l'humanité apparaît désormais comme une véritable force géologique capable de supplanter les facteurs naturels pour influencer et modifier elle-même la trajectoire de l'écosystème terrestre dans sa globalité. » Michel Magny, *L'anthropocène*, Paris, Que sais-je ? (Sciences) n° 4209, 2021, p. 3.

¹⁴ *Ibidem*, p. 63.

Pour faire sens, la sémiosphère de Lotman doit, toujours selon Fontanille, dépasser « l'espace tridimensionnel de dialogue, doté de frontières, d'un centre et d'une périphérie¹⁵. » Encore selon Fontanille, cette structure est dite asymétrique en raison des flux d'informations circulant, de façon non linéaire, mais plutôt par couches à l'intérieur tout comme à l'extérieur de la sémiosphère. Ces couches d'informations peuvent apparaître en différents temps (époques) et en différents lieux. Au centre, les couches d'informations pourront être plus homogène tandis qu'à la périphérie elles seront propices à l'hétérogénéité. Après avoir démontré les différences conceptuelles du modèle de la sémiosphère de Lotman qui cherche à construire l'information et celui de parcours génératif de Greimas, qui cherche plutôt à construire la signification, Fontanille affirme que le « modèle lotmanien ne peut donc pas se revendiquer d'une épistémologie de la diversité, celle qui fonde l'anthropologie contemporaine¹⁶. » Or, si l'on souhaite rendre compte de la diversité des cultures humaines, sans hiérarchisation, en fonction d'un quelconque système de valeurs axiologiques allant de l'universel au centre jusqu'au particulier ou, plutôt, à l'exotisme de certaines cultures situées en territoires périphériques, il faut moderniser le concept de sémiosphère. Ces anciennes positions épistémologiques ne tiennent évidemment plus la route. Fontanille rappelle par ailleurs l'extrême difficulté de relire le concept de la « *pensée sauvage* » d'un Lévi-Strauss (1962) qui serait en périphérie de la sémiosphère vis-à-vis d'un centre où se situerait la « *pensée civilisée* ». Ces concepts, bien sûr, ne sont plus de nature à recevoir l'appui de la communauté scientifique internationale et des cultures diversifiées. Enfin, Fontanille précise sa pensée dans *Formes de vie* :

Le territoire est donc un *type imprécis* au sens de Hjelmslev, c'est-à-dire « diffus » (sous-déterminé) par négation du « précis » (surdéterminé). Mais cette imprécision est en devenir, en ce sens que *le territoire est appelé à devenir quelque chose de plus précis*, grâce au travail de transformation des acteurs qui s'identifient à lui. En somme, *le territoire est un devenir collectif, une transformation en cours*, qui s'oppose en cela (d'où la négativité récurrente) aux entités spatiales institutionnalisées et strictement déterminées¹⁷.

En conséquence, afin de définir la frontière culturelle qui sépare les cultures humaines, il est de bon aloi d'y inclure deux notions signifiantes, soit celle de limite et celle de seuil. Manar Hammad en a proposé une analyse éclairante dans un article intitulé « Présupposés sémiotiques de la notion de limite¹⁸ ». Sous le paradigme de la délimitation, il inclut le concept de frontière avec son sens étymologique militaire, lequel est associé au tout début de l'usage du mot. Il écrit : « Les postes militaires, les places fortes et les villes situées sur le FRONT, c'est-à-dire dans la ZONE où l'armée des locuteurs s'opposait aux armées exogènes¹⁹. » Le territoire reste encore ici l'élément clé à l'intérieur duquel l'actant se place pour délimiter son champ

¹⁵ *Ibidem*, p. 64.

¹⁶ *Ibidem*, p. 72.

¹⁷ Jacques Fontanille, *Formes de vie*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2015, p. 223 [en ligne] <https://books.openedition.org/pulg/2207?lang=fr>.

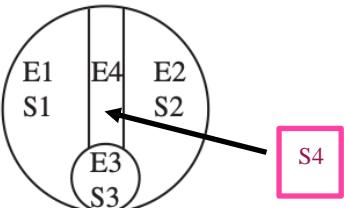
¹⁸ Manar Hammad, « Présupposés sémiotiques de la notion de limite », dans Manar Hammad, *Sémiotiser l'espace. Décrypter architecture et archéologie*, Paris, Éditions Geuthner, 2015, pp. 125-139.

¹⁹ *Ibidem*, p. 125.

d'action culturel. Les limites territoriales se développent, de défendent, se négocient, s'imposent par la force armée ou de négociation avec l'autre. Ici, Hammad précise l'importance de la notion de seuil :

Ce n'est pas tout, car le seuil n'est pas une entité autonome. Il présuppose, par définition même et dans son prolongement, des murs infranchissables qui séparent d'une autre manière les espaces E1 et E2. Le seuil s'oppose aux murs

comme le point de passage s'oppose aux points de non-passage : c'est là que le *pouvoir passer* est accordé. Les murs opposent un non-pouvoir permanent (ou presque). Par conséquent, l'espace E3 du seuil, où le franchissement est possible, se complète d'un espace E4 des murs, où le franchissement n'est pas possible. La configuration de la limite exige donc sept positions actantielles²⁰.



Finalement, c'est avec le concept de « passeurs des territoires culturels » que je compléterai l'exposé des concepts utilisés dans l'analyse. C'est l'actant qui occupe cette position S4 que j'ajoute personnellement au modèle, soit le détenteur du seul pouvoir de « ne pas laissez-passé » que je situe dans E4 et qui n'a qu'une seule décision possible, celle de ne pas accorder le « droit de passage » au sujet S1 ou S2. Ce dernier pourra, le cas échéant, entrer sur le territoire donné appartenant à l'autre et d'y circuler librement, si et seulement si, ce droit lui est accordé à l'espace précis du seuil E3, avec le code d'accès autorisé, et possiblement avec des conditions de séjour. Ceci lui permettra d'avoir accès au territoire culturel de l'autre. Nous verrons plus loin que cette clé d'accès peut être politique, mais aussi sociale via l'interprétant spécifique que constitue la langue de l'autre. Dans ses derniers écrits, ceux du cours au Collège de France, notamment à la leçon 6, Émile Benveniste mentionne que « [c'est] la langue comme système d'expression qui est l'interprétant de toutes les institutions et de toute la culture²¹. »

Par ailleurs, c'est à travers les signes de l'interculturalité présents dans *Sutra* de Cherkaoui que sont représentés des éléments de la culture occidentale européenne et de la culture orientale chinoise. Ces deux territoires distincts abritent et développent des cultures locales, régionales et nationales. Ce seront les interprétations qui porteront en elles le sens donné, voulu ou intenté des figures artistiques telles que mises en scène sous la forme d'une performance hybride, à partir des topoi issus de la danse contemporaine et du *Kung Fu Shaolin* (*Shàolín gōngfu 少林功夫*).

²⁰ *Ibidem*, p. 132. N.B. Les S1, S2, S3 sont mis pour les sujets situés dans les espaces E1, E2, E3. Le mur E4 reste seul selon Hammad, car il est infranchissable.

²¹ Émile Benveniste, *Dernières leçons. Collège de France 1968 et 1969*, Paris, EHESS, Gallimard, Seuil (Hautes études), 2012, p. 83.

2. Application à *Sutra* de Sidi Larbi Cherkaoui

2.1 Le *Kung Fu* (*gōngfu* 功夫) des moines Shaolin à la rencontre de la danse contemporaine

C'est à l'initiative de Sidi Larbi Cherkaoui que le projet de spectacle conjoint, entre les moines du temple *Shaolin* (*Shàolín Sì* 少林寺) et l'équipe du chorégraphe belge, fut développé dans un esprit de collaboration étroite entre les artistes selon une méthode somme toute simple, d'essais et d'improvisations, durant quelques trois mois au cours de l'année 2007. En effet, Cherkaoui se rendit en Chine, au temple *Shaolin* (*Shàolín Sì* 少林寺), où il fit la connaissance de Shi Yanda, alors chef responsable de l'entraînement des moines au temple *Shaolin* (*Shàolín Sì* 少林寺) et d'un groupe de moines qui se sont portés volontaires pour travailler au projet artistique. Le projet de cette collaboration créative issue de deux cultures différentes avait tout d'abord reçu la « bénédiction » ou l'accord de l'Abbé consacré (zhù shèng fāngzhàng 祝圣方丈) Shi Yongxin (釋永信), lequel est à la tête du monastère.

Avec ce spectacle, Cherkaoui voulait expérimenter une nouvelle esthétique de la danse contemporaine avec l'utilisation du *Kung Fu* (*gōngfu* 功夫) des maîtres du *Shaolin* (*Shàolín* 少林), en dépassant toutefois l'aspect des mouvements strictement *Kung Fu* (*gōngfu* 功夫) du spectacle, pour y ajouter des éléments créatifs personnels, lesquels transformeraient le *Kung Fu* (*gōngfu* 功夫) initial en spectacle de danse contemporaine. Cette mixité des disciplines – où chacun s'y insère avec une maîtrise quasi parfaite de son art –, utilise des relais en vue de traverser l'univers culturel ou la sémiosphère de chacun, d'y apporter du sien, en modifiant les codes, les usages et l'habitus pour la construction d'une esthétique et d'une œuvre nouvelles. Cet état de chose relève justement d'une mise en œuvre de l'approche transculturelle du spectacle.

L'originalité du travail dans *Sutra* vient surtout du fait que Cherkaoui et les moines se sont appliqués à combiner des éléments des arts de la scène issus de deux sémiosphères, que l'on pourrait croire de natures fortement différentes, voire très éloignées l'une de l'autre. Cet éloignement culturel pourrait d'abord être associé à leurs techniques respectives du corps, soit par la corporéité spécifique de chacun des arts, et par leur finalité usuelle. Pour l'un, le spectacle physique et esthétique et, pour l'autre, il faudrait y ajouter le développement d'une spiritualité particulière inspirée du bouddhisme. Toutefois, lorsqu'on regarde de plus près cette notion d'éloignement culturel, le spectateur peut constater dans les faits qu'il n'en est rien. Pour ce qui est de la danse contemporaine, elle joue de figures et de mouvements dansés tantôt avec une musique, tantôt sans la musique, où l'usage des corps laisse place à une très grande liberté de recherche et d'applications physiques par les artistes.

En parallèle, les corps des artistes de l'art martial sont traditionnellement destinés au combat libre et au développement spirituel. Les moines ont développé leur art pour leur propre défense et pour parvenir à l'illumination, dans un pays où leur existence même a souvent été menacée, que ce soit par des envahisseurs ou par le gouvernement chinois lui-même. Les arts martiaux se combinent aussi au développement spirituel des adeptes qui deviennent des apprentis bouddhistes, lesquels prennent conscience, développent et exercent leur force interne, le *qi* (qi 氣), depuis l'étape initiale de la découverte jusqu'à l'étape finale de l'illumination spirituelle.

La combinatoire de l'analyse gestuelle et cinématique de quelques extraits du spectacle *Sutra* me permettra de démontrer le caractère transgénique et ouvert sur la nouveauté et l'innovation à l'intérieur du spectacle. J'utilise l'analogie de la « transgénèse » comme cadre général des descriptions et analyses des séquences du spectacle *Sutra*. La notion de transgénèse s'applique depuis 1985 en génétique pour décrire « l'intégration provisoire ou permanente d'un ou de plusieurs gènes étrangers au patrimoine génétique d'un être vivant²². » Son adjectif « transgénique » est quant à lui, utilisé depuis 1984, et s'applique « à qui on a transféré un ou plusieurs gènes étrangers qui se comportent comme de nouveaux caractères mendéliens²³. » Voyons maintenant comment cette caractéristique transgénique se manifeste à l'intérieur d'une génétique de type culturel qui s'observe dans les mouvements d'art martial *Shaolin* (*Shàolín* 少林).

C'est donc en passant par et à travers le corps comme objet spectatorial, que le langage scénique « transgénique » va se construire dans *Sutra*. Les techniques du corps *Shaolin* (*Shàolín shēn fǎ* 少林身法) sont connues, codifiées et pratiquées par les moines depuis maintenant trente-six générations. Les techniques du corps des moines guerriers sont ainsi devenues des artefacts culturels des mouvements construits, codés, fixés et transmis de génération en génération de moines, au cours d'une longue formation et d'un entraînement rigoureux lequel, selon l'Abbé Shi Yongxin, « inclut sept cent huit séquences de routines armées et à mains nues et cent cinquante-six séquences d'exercices de respiration *Qi Gong* (*qìgōng* 气功) certaines d'entre elles préservées et documentées dans des manuels historiques d'arts martiaux²⁴. » Or, cette mouvance de type *Shaolin* (*Shàolín* 少林) est, puis-je l'affirmer, formellement et génétiquement stable et elle contient dans son code génétique, pour continuer l'analogie, des figures, des marqueurs et des embrayeurs d'actions utilisés systématiquement dans *Sutra*. Il n'y a qu'un pas à faire pour affirmer que les versions originales des formes *Shaolin* (*Shàolín* 少林) se situent bien au centre de la sémiosphère chinoise, par leur appartenance à la culture traditionnelle chinoise.

Les techniques du corps situés à l'intérieur de la corposphère²⁵ du *Kung Fu Shaolin* (*Shàolín gōngfū* 少林功夫) sont intégrées par le corps des participants après

²² « Transgenèse », *Le petit Robert de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2017, p. 2602.

²³ « Transgénique », *Le petit Robert de la langue française*, op. cit., p. 2603. Pour simple rappel, « Les lois de Mendel sont trois lois concernant les principes de l'hérédité biologique, énoncées par le moine et botaniste tchèque d'expression allemande, Gregor Mendel (1822-1884) ».

²⁴ Ma traduction de « *Shaolin kung fu is the most outstanding representative of traditional Chinese martial arts. It includes 708 sets of empty-handed and armed martial arts routines and 156 sets of qigong breathing exercises, some of which are preserved and documented in historical martial arts manuals.* » Shi Yongxin, « Shaolin Kung Fu-a Cultural Treasure for Humanity » dans *Journal of Chinese Martial Arts Studies*, vol. 1, été 2009, non paginé. [en ligne] <http://www.martialstudies.com.hk/article2.html> (Consulté le 18 novembre 2021).

²⁵ J'emprunte à José Enrique Finol le concept de corposphère qu'il a défini progressivement, depuis une décennie, en ces termes : « Dans d'autres ouvrages, la corposphère (Finol, 2010, 2011, 2013, 2014) a été définie comme l'ensemble des langages qui naissent, s'actualisent et s'accomplissent grâce au corps, compris comme un complexe sémiotique de nombreuses possibilités qui requiert une vision phénoménologique pour mieux la comprendre. La corposphère ferait partie de la sémiosphère proposée par Lotman et engloberait tous les signes,

une longue formation qui permet aux moines de livrer la performance des formes et des séquences apprises « par corps ». C'est-à-dire que le moine en vient à pratiquer ses séquences sans même trop y penser, simplement par mémorisation par le corps des techniques spécifiques. Jose Enrique Finol a créé le néologisme de la « corposphère » dans le prolongement de la perspective de Yuri Lotman pour qui la sémiosphère d'une culture serait, dans les faits, constituée d'autres sémiosphères, lesquelles feraient partie intégrante de la sémiosphère chinoise dans le cas présent. Or, pour Finol il y aurait trois types de frontières autour de la notion de corposphère :

Il est possible d'esquisser au moins trois voies complémentaires, une que nous appellerons micro-frontières, qui partira du corps propre lui-même, une seconde que nous appellerons macro-frontières, où nous regarderons les frontières des différents contextes corporels ; et une troisième voie que nous appellerons les imaginaires corporels, où nous examinerons le mythe, les croyances, les légendes et les histoires sur le corps qui prévalent dans une société à un moment historique²⁶.

Ce sera donc au niveau de la macro-frontière que *Sutra* présentera les onze séries de formes martiales composées de mouvements corporels issus de l'art martial *Shaolin* (*Shàolín 少林*). Les formes présentées dans *Sutra* sont déjà apprises et maîtrisées de longue date par les moines. Il s'agit de celles-ci : le sabre long de *Taijiquan* (*Tàijí quán de cháng dāo 太极拳的长刀*) incluant des variations avec le sabre secret (*mìmì jūndāo 秘密军刀*), la boxe de l'homme ivre (*zuì hàn quánjí 醉汉拳击*), le style du singe (*hóu quán 猴拳*), le combat avec bâton (*yòng gùnzi dǎ 用棍子打*) contre la hallebarde chinoise *pudao* (*pū dào 撲刀*), le style du crapaud (*chánchú shì 蟾蜍式*), le style du

codes et processus de signification dans lesquels le corps intervient de diverses manières. » Ma traduction de : « *In another work, corposphere (Finol, 2010, 2011, 2013, 2014) has been defined as the whole ensemble of languages that originate, actualize and are accomplished thanks to the body, understood as a semiotic complex of numerous possibilities that requires a phenomenological vision to better understand it. The corposphere would be a part of the semiosphere proposed by Lotman and would encompass all the signs, codes and signification processes in which the body intervenes in diverse ways.* » José Enrique Finol, « *Antropo-Semiótica y Corposfera : Espacio, límites y fronteras del cuerpo* », dans *Opción*, vol. 30, n° 74, 2014, p. 154. Voir également José Enrique Finol, *La Corposfera. Entrapo-Semiótica de las cartografías del cuerpo*, Ecuador, Éditions CIESPAL, 2015. Version française : *La Corposphère. Anthrope-Sémiotiques du corps*, Paris, Éditions Universitaires Européennes, 2015. Version anglaise revue et augmentée par l'auteur : *On The Corposphere : Anthroposemiotics of the Body*, Berlin et Boston, De Gruyter Mouton (Semiotics, Communication and Cognition), 2021.

²⁶ Ma traduction de « *It is possible to outline, at least, three complementary ways, one that we will call micro frontiers, which will start from the own body itself, a second one that we will call macro frontiers, where we will look at the frontiers from the different body contexts; and a third way we will call the body imaginaries, where we will look into the myth, beliefs, legends and stories about the body that prevails in a society at a historical moment.* » Jose Enrique Finol, « *On the Corposphere* » dans *Chinese Semiotic Studies*, vol. 10 n° 3, septembre 2014, p. 368. [en ligne] https://www.researchgate.net/publication/286892894_On_the_Corposphere (Consulté le 20 novembre 2021) ; Jose Enrique Finol, *On the Corposphere : Anthroposemiotics of the Body*, Berlin et Boston, De Gruyter Mouton (Semiotics, Communication and Cognition), 2021.

tigre (*hǔ shì 虎式*), le style de l'aigle (*yīng zhào 鹰赵*), le style du serpent (*shé xíng 蛇形*), le style du scorpion (*Tiānxiēzuò fēnggé 天蝎座风格*), le combat avec la lance (*yòng máo zhàndòu 用矛战斗*), la méditation assise (*yuòchán 坐禅*), la boxe de l'ombre *Shaolin du nord* (*bēi shàolin tàijíquán 北少林太极拳*). À partir de là, c'est la fonction des imaginaires corporels (Finol) générés dans les séquences qui vient ajouter de la signification à ce qui s'observe physiquement et directement sur la scène. À toutes ces séries de mouvements associées aux techniques du corps *Shaolin* (*Shàolín shēn fǎ 少林身法*) viennent, par ailleurs, se greffer des variantes techniques, comme les mouvements de gymnastique²⁷, dont la maîtrise par le corps crée d'autres micro-frontières entre les pratiquants et les non pratiquants de ces disciplines corporelles : les sauts avant et arrière sur les mains, les roulades, les pirouettes, les mouvements synchrones, etc.

2.2 La notion de frontière culturelle traduite dans le spectacle vivant

2.2.1 Aménagement physique de l'espace dans *Sutra*

Au tout début du spectacle, la scène est complètement noire, les rideaux sont noirs, le tulle derrière lequel nous distinguons à peine les musiciens est neutre, se rapprochant du noir, en raison de l'absence d'éclairage minimum. Au milieu de la scène, le scénographe Anthony Gormley a conçu un dispositif de vingt et une caisses de bois, dans le style des blocs Lego (environ 75 cm X 75 cm X 180 cm) et, en avant sur la gauche de la scène, vingt et une mini-caisses sous formes de modèles réduits, lesquelles seront manipulées tout au cours du spectacle par Cherkaoui et le jeune moine de dix ans, Shi Yangdong (Figure 1²⁸). Il y a aussi une caisse de couleur grise métallique sur laquelle sont assis les deux premiers danseurs de chaque côté des mini-caisses (Figure 1).



Figure 1 : Espace et costumes gris

²⁷ Les variantes avec des mouvements de gymnastique ne sont pas spécifiques à l'art martial *Shaolin* (*Shàolín wǔshù 少林武術*), elles sont aussi observées dans plusieurs autres écoles d'art martial chinoises aussi bien que japonaises, coréennes, européennes, occidentales, etc.

²⁸ Toutes les photos du spectacle *Sutra*, sont présentées ici avec l'aimable autorisation de Sadler's Wells et sont chacune d'elles « a still image taken from a video recording of *Sutra* » : Cherkaoui, Sidi Larbi et al., *Sutra*, [DVD], Londres, Shadler's Wells on DVD et Axiom Films, 2008.

Derrière eux, au centre de la scène sont alignées, en rangs de quatre par cinq, les vingt caisses de l'intérieur desquelles sortiront tour à tour les vingt autres moines. C'est à l'intérieur de cette scénographie ouverte que la rencontre des deux univers culturels va se produire, que les limites vont s'établir et que les passeurs de territoires culturels vont traverser les seuils, et repousser les frontières devenues poreuses des sémiosphères. Ce lieu unique de la rencontre offre de multiples possibilités en transformant le décor – par suggestions architecturales dues aux (dé)placements des caisses de bois pressé –, en divers lieux symboliques chinois. La suggestion opérée sur l'imaginaire du spectateur transformera la scène en labyrinthe, en bateau, en fleur de lotus, en temple bouddhiste, en grande muraille.

2.3 Le moine : un actant collectif dans la structure actantielle de *Sutra*

La figure du moine est principalement collective, il n'y a pas d'individuation de héros, les moines sont le plus souvent présentés tel un actant collectif. Les moines *Shaolin* (*Shàolín* 少林) sont en fait une figure culturelle chinoise collective mise en valeur dans cet esprit à l'intérieur du spectacle *Sutra*. Cet aspect collectif est rendu manifeste, entre autres, par la pratique quotidienne du *Kung Fu* (*gōngfu*, 功夫), du *Taijiquan* (*Tàijíquán* 太极拳) et de la méditation bouddhique, que la collectivité structurante des moines *Shaolin* (*Shàolín* 少林) acquiert pendant tout le processus de formation et d'entretien des compétences du moine guerrier, lesquels vont participer de la définition d'une forme de vie²⁹ collective. Tout au long de sa vie, le moine guerrier *Shaolin* (*Shàolín* 少林) va développer, d'une part, la force externe, voire surnaturelle du guerrier, et, de l'autre, une force interne spirituelle de ces moines dont la réputation dans l'imaginaire collectif les qualifie d'indestructibles.

À partir de la première séquence de *Sutra*, l'éclairage, au départ sombre, monte en intensité pour dévoiler plus nettement les murs et le plancher de scène littéralement gris. Un moine arrive sur scène tout de gris habillé, portant la tenue *Shaolin* (*Shàolín* 少林) *duan gua* (*duàn guà* 段卦) d'été³⁰, avec des bas trois-quarts attachés par les rubans traditionnels noirs et des souliers noirs d'entraînement *Kung Fu* (*gōngfu* 功夫). Tous les moines appartiennent à une corposphère homogénéique : ils sont habillés de la même façon, insistant ainsi sur l'aspect collectif de la figure du moine ; de plus, tous ont les mêmes proportions corporelles ; enfin, le même habillement rend inutile tout essai de différenciation, mis à part, bien sûr, le jeune moine de 10 ans.

Cherkaoui est toujours assis avec le jeune moine, devant le modèle réduit de la scénographie constituée par les mini-caisses. Il suit, imite et reproduit avec son index de la main gauche les mouvements faits par le moine adulte, lequel exécute la première séquence chorégraphiée avec le sabre *han jian* (*hàn jiān* 汉劍), en performant des mouvements lents, des arrêts brusques et des déplacements en tension, suivis de

²⁹ Voir Jacques Fontanille, *Formes de vie*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2015 [en ligne] <https://books.openedition.org/pulg/2207?lang=fr>.

³⁰ Pour l'entraînement des moines *Shaolin* (*Shàolín* 少林) du nord de la Chine, le costume est avec des manches trois-quarts ou plein bras, roulées ou non. Les moines *Shaolin* (*Shàolín* 少林) du Sud de la Chine ont une tenue similaire à l'exception qu'ils n'ont pas de manche au costume.

relaxation, en souplesse et stabilité. Le tout est minutieusement reflété par le « danseur-manipulateur » des mini-blocs que devient Cherkaoui. Je propose de lire la séquence chorégraphiée du moine, pré-arrangée, préconstruite et apprise depuis longtemps, comme étant celle qui dirige et entraîne par conséquent la série de mouvements imitatifs de Cherkaoui dans son processus d'apprentissage de la culture *Shaolin* (*Shàolín 少林*), qu'il fait d'ailleurs en compagnie du jeune moine, lui aussi débutant son long apprentissage à venir.

Nous sommes en présence d'éléments de signification structurant la rencontre du Soi et de l'Autre dans un programme narratif de type dialectique entre l'ipséité (la perception de Soi) et l'altérité (la perception de l'Autre). Chacun des danseurs peut être vu d'abord comme un Autre pour le Soi de Cherkaoui ; ensuite, Cherkaoui devient un Autre pour chaque Soi des moines *Shaolin* (*Shàolín 少林*). C'est bien d'une dialectique de l'échange qu'il s'agit. Elle met en place deux conceptions de l'univers corporel et du mouvement dansé. L'une est représentative des mouvements et gestes de la danse contemporaine, celle de Cherkaoui, venue de l'Occident et l'autre est une représentation des mouvements et gestes du *Kung Fu* (*gōngfu 功夫*) des moines *Shaolin* (*Shàolín 少林*) de la Chine du Nord. La dialectique commence par la découverte de l'Autre, la mise en contact débute dans la première séquence de *Sutra*, laquelle met en perspective deux entités actantielles en position de sujets de la quête, soit un homme et un jeune garçon, assis face-à-face les jambes croisées. Ils dialoguent au moyen de gestes du haut du corps et du déplacement des mini-caisses. Ces dernières finiront par devenir une sorte de figure de la mise en abyme de l'ensemble du spectacle, par le jeu des déplacements, en effet de miroir, dans un mini-univers fonctionnel, représentatif, ou plutôt en mode reflet, pour continuer la métaphore du miroir, de l'univers des êtres humains sur la scène. L'un et l'autre ne sont pas en opposition, mais plutôt dans un processus de découverte et de construction collaborative de chacun des danseurs. C'est bien à travers une suite d'activités ou, encore, d'étapes que le phénomène de la traversée des frontières culturelles est perçu et rendu praticable. Ces étapes menant à la traversée conditionnelle des limites ou des seuils, par les passeurs de frontières, deviendront tout au long du spectacle : 1- établir le contact, 2- percevoir les mouvements de l'Autre, 3- apprendre et acquérir un savoir-faire pour développer une compétence, et, enfin, 4- devenir l'Autre.

Le premier segment constitue la première des deux étapes de la prise de contact. Il s'agit pour Cherkaoui d'entrer en contact avec l'univers des arts martiaux chinois, d'abord via le jeune moine, mais aussi via l'arrivée d'un moine *Shaolin* (*Shàolín 少林*), qui performe une série de mouvements avec le sabre long. Cherkaoui regarde le jeune moine tout en transposant les mouvements du corps du moine, avec des mouvements du danseur-manipulateur à l'aide de son bras gauche, au-dessus des mini-caisses. Le regard joue un rôle clé dans cette première activité de l'établissement du contact. En effet, Cherkaoui regarde le moine performer, s'en approche par derrière les caisses et se place en position de spectateur regardant la *performance*. Le jeu de mouvements de bras est le second élément de la prise de contact. Il se fait d'abord avec le jeune moine, le contact visuel étant fait entre les deux protagonistes, et la suite via un processus mimétique de Cherkaoui, et les premières réactions du jeune moine, lequel est aussi en processus d'établissement du contact avec Cherkaoui, l'Occidental. Leurs gestes sont rapidement complémentaires et, de ce fait, donnent les bases d'une forme de dialogue gestuel. Le dialogue se construit à l'aide de gestes et de répliques

à ces gestes : par exemple, les enchaînements de mouvements de bras étirés, courbés, allongés, avec ou sans rotations du poignet, de la main, l'index et le majeur tendus pour simuler le sabre. Dans la tradition des arts martiaux chinois, le « sabre invisible » est présent dans les chorégraphies impliquant un sabre (qu'il soit authentique ou un sabre mou), que ce soit en *Taijiquan* (*Tàijíquán* 太极拳) ou dans d'autres formes de *Kung Fu* (*gōngfu*, 功夫) : techniquement, ce sont l'index et le majeur tendus et collés ensemble qui forment le « sabre invisible ».

Tous les gestes produits par le moine *Shaolin* (*Shàolín* 少林) sont transformés en figures produites par le haut du corps de Cherkaoui, elles sont re-contextualisées dans le micro-univers délimité par la caisse argentée de Cherkaoui. Il est à noter que dans cette séquence, Cherkaoui reste en contact unique, dans le micro-univers de sa caisse, avec le jeune moine. Il n'entre pas en contact direct avec le moine qui exécute la séquence chorégraphique au centre de la scène avec le sabre *han jian* (*hàn jiān* 战劍). Le corps-objet, tel que le conçoit Jacques Fontanille dans sa sémiotique du corps, nous donne un éclairage suffisant pour emprunter cette voie de la sémiotique. Lorsqu'il s'agit d'analyser la pertinence d'un acte ou d'une action impliquant le corps, Fontanille écrit :

L'approche sémiotique du corps doit en outre assumer l'ambivalence persistante, qui résulte du double statut du corps dans la production des ensembles signifiants : 1) le corps comme substrat de la sémiotique, et en tant que motif théorique ; 2) le corps comme figure ou configuration sémiotique, en tant que manifestation observable dans les textes et les sémiotiques-objets en général³¹.

Dans le premier cas, où le corps est un substrat de la sémiotique, il s'agit pour moi de le lire en tant que corps-actant singulier ou pluriel, et dans le second cas, dit Fontanille, il s'agit, entre autres, de faire l'identification des figures modales de la corporeité. Le *Vocabulaire* de Driss et Ducard précise à l'entrée « modalité » : « On reconnaît en général que les modalités que sont le vouloir, le devoir, le pouvoir, le savoir et le croire modalisent aussi bien l'être que le faire³² ». D'entrée de jeu, et afin d'éviter toute perception erronée du point de vue adopté ici, je propose de revoir la conception sino-centrique du corps, laquelle est, depuis l'antiquité chinoise, notamment avec le taoïsme, toujours très présente dans l'actuel enseignement des arts martiaux chinois. La sinologue Anne Cheng écrit à ce propos :

Dans le *Huainanzi*, un essai de synthèse de toute la spéculation ancienne dans une perspective taoïsante dont l'influence imprègne toute la pensée Han, est exposée une conception du commencement du monde, non pas comme création, mais comme déploiement de la réalité en trois temps à partir du « souffle originel » (*yuanqi* 元氣). Celui-ci commence par se différencier en *Yin* et *Yang*, en Ciel et Terre, puis se particularise à travers les quatre saisons, pour enfin se diversifier à l'infini dans les dix mille êtres, suivant un processus de « formation-transformation » (*zaohua* 造化)³³.

³¹ Jacques Fontanille, *Corps et sens*, Paris, PUF (Formes sémiotiques), 2011, p. 6.

³² Driss Ablali et Dominique Ducard [dir.], « Modalité » dans *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*, Paris-Besançon, Honoré Champion et Presses universitaires de Franche-Comté, 2009, p. 225.

³³ Anne Cheng, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Éditions du Seuil (Points-Essais), 1981,

Cet extrait est éclairant quant à la conception cosmologique de l'Homme, un être corporel et spirituel, dans la civilisation chinoise ancienne, laquelle va se perpétuer jusqu'à nos jours à l'intérieur des enseignements des arts martiaux chinois. En effet, les concepts du *yin* (yīn 陰) et du *yang* (yáng 陽) sont en relation directe avec les énergies de l'Univers. Cheng mentionne qu'« [e]n vertu de cette vision corrélative, l'Homme, en tant qu'agent cosmique, est mis en relation terme à terme avec le Ciel et la Terre³⁴ ». Puis, elle cite un texte de Huainan³⁵ dans lequel il y décrit les éléments cosmogoniques :

Le Ciel a ses quatre saisons, ses cinq agents, ses neuf divisions et ses trois cent soixante-six jours ; de la même façon, l'Homme a ses quatre membres, ses cinq viscères, ces neuf orifices et ses trois-cent soixante-six jointures. Le Ciel connaît vent, pluie, froid et chaleur ; de la même façon, l'Homme prend et donne, connaît joie et colère. Avec le Ciel et la Terre, l'Homme constitue une troisième force dont l'esprit est le maître³⁶.

Les éléments de cette conception cosmologique de l'univers se révèlent aussi signifiants à l'intérieur de l'univers des arts martiaux utilisés dans le spectacle *Sutra*. L'effet de frontière culturelle reste important pour le spectateur qui se doit d'en franchir les seuils et les limites afin de lire et de comprendre les éléments de signification reliés à cette cosmologie proprement chinoise. Regardons maintenant comment cette traversée des frontières est rendue possible ou non à travers deux isotopies signifiantes.

2.4 La figure du moine Shaolin (*Shàolín héshàng 少林和尚*) et la traversée des frontières

2.4.1 L'Isotopie de la /Caisse/

Dans la neuvième séquence Shi Yangdong et Cherkaoui jouent ensemble dans l'espace restreint d'une seule caisse. Ils seront toujours contenus dans ce seul espace confiné de la caisse métallique, laquelle est tenue verticalement et ouverte vers le public. La musique de cette séquence est plus lente. Il s'agit d'une petite musique douce avec des notes légères.

L'éclairage s'assombrit, pour ne plus éclairer que la caisse ouverte où se retrouveront Cherkaoui et Shi Yangdong pour leur duo exploratoire d'échange et de découverte, de collaboration pour s'aider l'un l'autre à réaliser des figures à l'intérieur de ce petit espace clos aux frontières nettes (Figure 2).

p. 298.

³⁴ Anne Cheng, *op. cit.*, p. 300.

³⁵ *Ibidem*, p. 298.

³⁶ Huainan dans Anne Cheng, *op. cit.*, p. 300.



Figure 2 : Les danseurs en contact physique

Les premiers mouvements de Cherkaoui montrent bien qu'il se heurte aux murs de la caisse. Il s'y frappe, pousse, explore des mains. C'est, somme toute, la première fois que les mouvements de Cherkaoui peuvent être associés à une forme de danse contemporaine, par le rythme, les déplacements, la souplesse et les jeux de bras et de jambe, qu'il étire, appuie aux parois, fait glisser presque comme un contorsionniste qui explorerait l'espace confiné, mais qu'il lui est permis d'utiliser à sa guise et ce, à l'intérieur d'une sémiosphère chinoise. Cherkaoui quitte donc ici la posture externe de spectateur ou d'observateur ou encore de manipulateur-danseur, qu'il avait jusqu'à ce moment du spectacle. Cette première séquence, où il danse réellement dans son style, se fait en duo avec Shi Yangdong qui arrive dans l'espace clos par le dessus de la caisse en exécutant une pirouette maintenue par les mains pour finalement être rattrapé par Cherkaoui. Les deux artistes vont maintenant tester leurs habiletés respectives, de danseur et de jeune moine *Shaolin* (少林).

La ressemblance des mouvements des deux protagonistes est ici frappante : étirement des jambes et grand écart debout, renversement des corps en pont arrière, position fœtale accroché aux parois de la caisse, équilibre sur les pieds renversés, contact hésitant des mains (le niveau de confiance totale n'y est pas encore), jeu d'équilibre par les mains, pont suspendu, poussée de Shi Yangdong vers le haut pour sortir de la caisse et, finalement, auto-enfermement de Cherkaoui sous sa caisse.

Cherkaoui entre en action avec le jeune enfant-moine au milieu de la scène avec lequel il fera un duo (ou un pas-de-deux), à l'intérieur de la caisse métallique placée à la verticale au centre de la scène. Cette caisse métallique est associée depuis le début du spectacle au point de rencontre permis (position E3 et S3 du modèle de Manar Hammad présenté plus haut à la note 19) entre les deux civilisations, l'europeenne-occidentale et la chinoise-orientale. L'exploration artistique des deux protagonistes peut facilement se laisser interpréter au contact exploratoire de deux cultures, l'une

occidentale et l'autre orientale, lesquelles se rencontrent pour former le projet commun d'un spectacle de danse contemporaine avec les arts martiaux *Shaolin* (*Shàolín 少林*). Nous voici donc dans la phase trois du processus de traversée des frontières à savoir l'apprentissage et l'acquisition d'un savoir-faire et d'un savoir-être nouveau en vue de développer une compétence corporelle et culturelle. Cherkaoui et le jeune enfant-moine sont coincés à l'intérieur de la caisse, leur seul environnement de création ; et, tel un couple d'artistes en période exploratoire, ils font un duo dans lequel leurs bras, leurs jambes et leurs corps vont se toucher, s'entremêler, se joindre, se soulever, se soutenir, se disjoindre dans une sorte de duo d'échange culturel. Ici, la séquence n'a rien à voir avec le *Kung Fu* (*gōngfu*, 功夫), elle paraît plutôt être (sans l'être bien sûr) une sorte d'improvisation scellée à l'intérieur d'une boîte trop petite pour deux. Ce contact des deux cultures, dans le respect du corps de l'Autre, rappelle les contraintes socio-politiques auxquels sont liés les artistes appartenant à deux univers culturels bien définis. Ces artistes veulent co-construire un spectacle de danse, mais ils doivent respecter un certain encadrement illustré ici à travers une sorte d'enfermement dans la caisse contraignante, expression de la culture de l'autre. Cherkaoui engage sa recherche avec le jeune moine qui, lui aussi, est au début de sa quête de l'illumination par les arts martiaux et la méditation. Les prises de contact se font à différents points du corps : jambes allongées, tête-cuisses, fessier-ventre, tête-tête, jambe-jambe, etc. et les mouvements des corps rapprochés hors de la martialité par la création chorégraphique qu'apporte Cherkaoui dans la production. Une autre isotopie, celle du /mur/ me servira maintenant pour illustrer mon propos.

2.4.2 L'Isotopie du /Mur/

La vingt-sixième séquence de *Sutra* présente les moines en train de transformer les caisses alignées en un mur que Cherkaoui va explorer en détail. Le mur peut rappeler la Grande muraille de Chine, le mur de Berlin, ou tout autre mur érigé par une collectivité d'humains appartenant à une civilisation, le /Soi/ appartenant à la collectivité, à l'ipséité, vis-à-vis d'autres humains qui appartiennent à d'autres civilisations, les /Eux/ de l'altérité. Cherkaoui explore le mur à la recherche d'une ouverture, d'un passage, d'une voie d'accès. Le danseur est à la recherche du seuil, de l'espace E3 du modèle de Hammad (décrit plus haut, au point 1), d'un espace qui lui permettrait de traverser les frontières culturelles, et d'aller voir de l'autre côté de sa propre sémiosphère culturelle, soit dans l'autre sémiosphère culturelle. Il touche le mur, regarde entre les fentes, court, se plie, remonte, se plie à nouveau. Il fait définitivement un effort pour traverser ou, à tout le moins, pour trouver une brèche, une faille, qui lui permettrait de passer de l'autre côté, d'ouvrir une voie de passage vers l'Autre. Mais il se heurte uniquement à l'espace E4 du modèle de Hammad. L'unique réponse possible du sujet S4 sur la muraille est l'interdiction de passer, un droit d'accès refusé. L'éclairage scénique est redevenu sombre avec un minimum d'éclairage sur le mur.

La musique du piano reprend. Des notes douces, hésitantes, puis de manière plus assurée et régulière. L'éclairage est remis en haut du mur laissant paraître deux soldats se dressant debout sur le mur, armés de lances (*biāoqiāng* 标枪) (Figure 3).

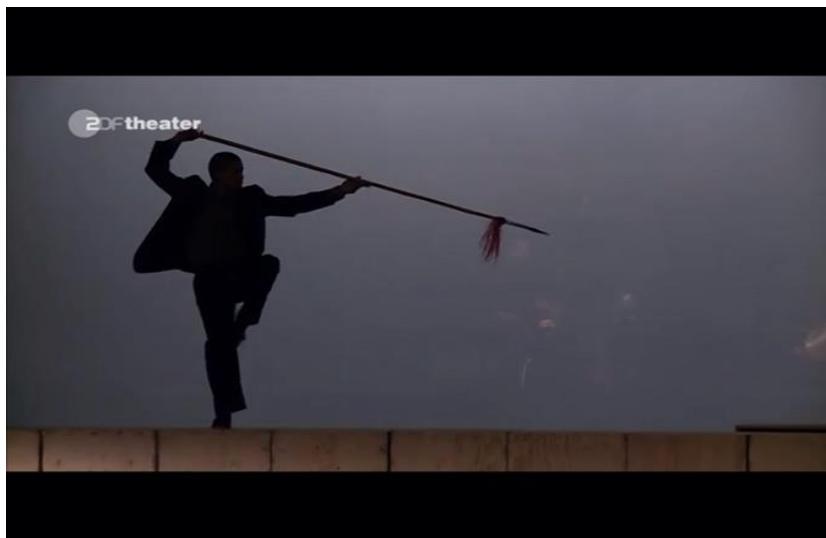


Figure 3 : Sur le mur, un moine armé d'une lance

Les deux soldats vont faire une séquence de combat à la lance toujours en restant en position debout sur le mur, tandis que Cherkaoui continue son stratagème d'exploration du mur dans l'espoir de pouvoir traverser de l'autre côté (Figure 4).

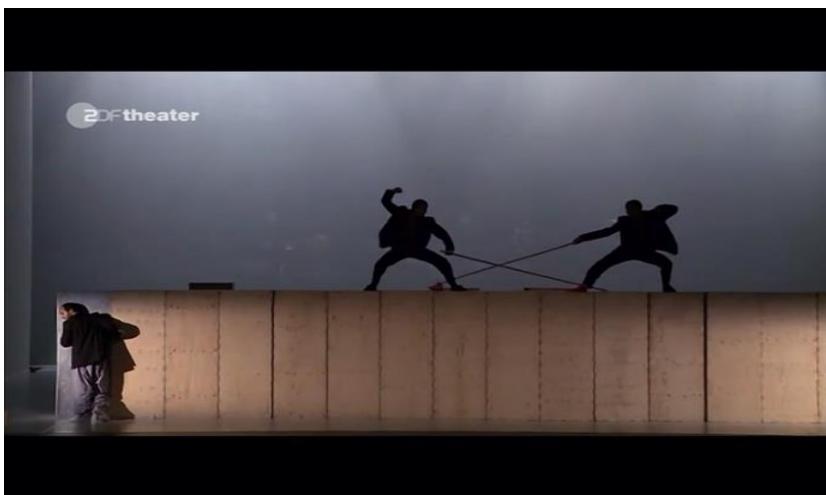


Figure 4: Combat sur le mur et Cherkaoui explore le mur

Pendant ce temps, Shi Yangdong a utilisé les mini-caisses pour reproduire en miniature la même structure du mur. Puis, il va rejoindre Cherkaoui en face du mur et il frappe à la caisse située immédiatement entre les deux soldats. Avec le « code d'accès secret » qui fait ouvrir la porte, la caisse bouge vers l'avant et Shi Yangdong passe immédiatement de l'autre côté du mur, par l'ouverture temporaire créée dans le mur, une courte période d'ouverture, soit tout juste le temps de traverser le mur, en laissant Cherkaoui seul de son côté (Figure 5).



Figure 5 : La traversée autorisée de la muraille pour l'enfant

La grande muraille de Chine est ici figurée par les dix-sept caisses alignées de façon très serrée. Présente dans le paysage de la Chine depuis le III^e siècle avant J.-C., la Grande muraille a été détruite et reconstruite maintes fois jusqu'au XVII^e siècle. Sa première utilité était de défendre la Chine antique contre les envahisseurs, notamment les Mongols. Elle apparaît dans différents arts chinois et dans des films chinois à grand déploiement, comme celui de Zhang Yimou (2016), *The Great Wall* une co-production Chine/ États-Unis. Plus modeste dans *Sutra*, la Grande muraille ne fait qu'apparaître dans l'imaginaire du spectateur par le pouvoir de suggestion de l'assemblage formé par les caisses de bois. Aucun autre artifice ne vient ajouter une dimension réaliste à la scène. Les deux combattants armés de lances (*biāoqiāng* 标枪) font leur chorégraphie sur les caisses. La barrière physique que constitue ce mur a pour rôle d'empêcher Cherkaoui de traverser de l'autre côté ; seul Shi Yangdong réussit à le faire en frappant sur une caisse ce qui ressemble à un code secret, qui permet d'ouvrir une brèche et d'assurer son passage de l'autre côté et ainsi à rejoindre la collectivité du /nous/.

La dimension interculturelle de cette séquence est très marquée par le clivage voulu et entretenu de part et d'autre de la frontière hautement gardée. La muraille est un élément-clé de la sémiosphère culturelle chinoise qui vient clore toute possibilité de contact avec des cultures limitrophes, qui risqueraient, notamment, de la mettre en péril, soit par l'influence de l'Ouest ou par la dénaturation des traditions culturelles. Cherkaoui est empêché de traverser de l'autre côté du mur malgré ses multiples tentatives de voir et d'aller de l'autre côté de cette muraille, de cette frontière reste impossible à traverser sans en connaître le code d'accès (Figure 5).

Les civilisations sont ainsi gardées par et dans les limites imposées par le mur et la métaphore de la Grande muraille qu'il construit, ou celle de tout autre mur séparant des civilisations. Comme avec le film *The Great Wall*³⁷, il semble toujours

³⁷ Il s'agit du film le plus cher jamais tourné en Chine (avec un budget de 150 millions de

difficile pour la Chine d'augmenter son rayonnement. Le clivage culturel est, semble-t-il, bien souvent au rendez-vous comme l'illustre la séquence du « Mur » dans le spectacle de Cherkaoui.

2.5 Le territoire culturel et la culture martiale déterritorialisée

La dernière séquence de *Sutra* donne à voir les caisses disposées en forme de « U » ouvert vers la salle. La musique reprend, les cordes mènent la mélodie, l'éclairage est clair partout. Sur scène un moine adulte, Cherkaoui et Shi Yangdong restent visibles. Le moine entame une chorégraphie *Shaolin* (*Shàolín 少林*) – mêlangeant les styles du Dragon, de la Grue, du Serpent et de l'Aigle. Puis, il quitte l'espace central et les autres moines entrent sur scène marchant d'un pas cérémoniel, les mains en position du Bouddha. Tous, incluant Cherkaoui et Shi Yangdong, participent ensemble au cérémonial final (Figure 6).



Figure 6 : Cherkaoui et Shi Yangdong intégrés au cérémonial collectif

Après un salut, commence une séquence de *Kung Fu Shaolin* (*Shàolín gōngfu 少林功夫*) de manière synchrone. Un fait intéressant est que Cherkaoui, arrivant au bout de sa quête d'apprentissage et d'échange interculturel, entre la sienne et la culture *Shaolin* (*Shàolín 少林*), fait exactement les mêmes mouvements que les moines avec une aisance manifeste. Cherkaoui est donc maintenant intégré entièrement à la chorégraphie finale des moines (Figure 7). Après les séances d'observation, d'apprentissage et de jeu mixant les cultures, Cherkaoui apparaît maintenant complètement intégré à la communauté *Shaolin* (*Shàolín 少林*). Il se confond à l'ensemble du groupe pour, en dernière instance, confirmer l'étape finale de partage et du « devenir l'Autre ». Cherkaoui prouve ainsi son intégration, ou plutôt son absorption dans la culture *Shaolin* (*Shàolín 少林*) à travers sa parfaite synchronisation à la séquence de gestes et mouvements des moines *Shaolin* (*Shàolín 少林*). Enfin, les

dollars US). Toutefois, il n'a tenu l'affiche que trois jours à la suite de mauvaises critiques et à de faibles entrées en salle.

moines sortent de scène, seuls restent quatre d'entre eux pour le segment suivant. Il y aura trois blocs successifs de quatre moines qui vont entreprendre les segments de la chorégraphie auxquels les autres moines vont venir se joindre. Et, pour finir, il y aura une explosion de *Kung Fu* (*gōngfu*, 功夫) durant laquelle tous participeront à un rythme rapide, effréné, jusqu'à la pose finale où tous ont le poing par terre, le dos courbé et les jambes en position de repos. Lentement la lumière s'éteint, elle devient bleue, avant de terminer en noir complet. La musique s'arrête et c'est la fin du spectacle.



Figure 7 : Cherkaoui en symbiose avec les moines

Le salut final se fait en ligne les mains en position du Bouddha, puis viennent s'ajouter les cinq musiciens qui eux font un salut classique. Finalement, tous les artistes quittent l'espace de jeu central. Ils vont enfin revenir en faisant, chacun son tour, une mini-séquence de salutation finale composée de divers sauts, acrobaties, et mouvements de *Kung Fu* (*gōngfu*, 功夫). Chaque artiste martial présente sa mini-séquence avec des mouvements différents des autres, comme s'il s'agissait d'un résumé visuel des variations de l'art martial sous le thème de la fusion des cultures, car ils ont intégré Cherkaoui comme l'un des leurs avec ses différences et ses particularités de performance du *Kung Fu* (*gōngfu*, 功夫). Ils se placent tous en demi-cercle, incluant les musiciens, et saluent une dernière fois avec les mains en position du Bouddha.

Dans la scène finale, l'apprentissage de Cherkaoui semble être arrivé à son parachèvement. En effet, le danseur a traversé les trois types de frontières identifiées par Finol, soit les micro-frontières, les macro-frontières et les imaginaires corporels propres à la corposphère du *Kung Fu Shaolin* (*Shàolín gōngfu* 少林功夫) et il entre dans la séquence en produisant ce qui ressemble maintenant aux mêmes mouvements que ceux produits par les moines *Shaolin* (*Shàolín* 少林) sur scène. Toutefois, le phénomène auquel le spectateur assiste est de l'ordre de la pratique martiale et du

rendu d'une technique apprise. Cherkaoui est intégré à l'ensemble de la chorégraphie des moines en proposant une version recopiée des mouvements qui, au demeurant, ressemblent à ceux authentiques produits par les moines. Mais Cherkaoui, n'est pas un moine, il ne maîtrise pas les formes dans le fin détail de leurs techniques. Cependant, il propose une copie vraisemblable de l'authenticité *Shaolin* (*Shàolín 少林*) ou, dit autrement, un spectre de mouvements imitatifs en termes de *Kung Fu Shaolin* (*Shàolín gōngfu 少林功夫*).

Le phénomène de transculturation de la réalité *Shaolin* (*Shàolín 少林*) s'avère plus ou moins possible en quelques mois d'apprentissage et de pratique culturelle intégrée. Prétendre le contraire serait de l'ordre de la mystification culturelle. De cette manière « il faudra[it] en outre se demander si au simple faire-semblant caractéristique de la supercherie, s'ajoute un laisser-croire mystificateur³⁸. » L'effet produit par Cherkaoui n'est nullement celui d'une supercherie, mais plutôt un effet positif, un produit de l'échange interculturel avec les moines, d'une traversée des frontières culturelles. Il s'agit d'une appropriation culturelle, certes, mais consentie par les moines *Shaolin* (*Shàolín 少林*). Au lieu d'une disqualification du danseur Cherkaoui « dansant » le *Kung Fu Shaolin* (*Shàolín gōngfu 少林功夫*), qui aurait été obtenu par un laisser-croire mystificateur, nous avons plutôt affaire à une incursion artistique (esthétique) et spirituelle (culturelle) de Cherkaoui dans la culture *Shaolin* (*Shàolín 少林*), avec le consentement des moines *Shaolin* (*Shàolín 少林*) et de leur abbé. Tous ensemble, ils célèbrent la tradition des arts martiaux chinois *Shaolin* (*Shàolín 少林*), comme un élément important de la culture chinoise, et ils célèbrent surtout la rencontre inusitée avec la danse contemporaine occidentale.

Par ailleurs, pour désigner les manifestations typiquement phénoménologiques, du mouvement martial, Ouédraogo, parle du caractère martial comme d'un état d'esprit qui deviendra un geste. Il s'agit, écrit-il, « [...] d'incorporation pour désigner le processus de mise en corps par le corps interprétant (corps-actant), le passage de l'acorporeité (état de non-corps) à la corporeité (état de corps). Sous ce rapport, le martial est d'abord un état d'esprit, une idée, une philosophie qui devient ensuite geste. L'incorporation fait de l'art martial une philosophie pratique³⁹. »

Dans cet ordre d'idées, j'ajoute que le « corps-actant-martial » par sa relation au corps-esprit relève, en définitive, de la sémiotique des formes de vie. Le système de valeurs martiales des moines *Shaolin* (*Shàolín 少林*) n'est pas verbalisé ou discuté en tant que tel dans le spectacle *Sutra*, il est toutefois représenté, démontré en sous-entendu constant dans l'exécution collective des figures martiales du *Kung Fu Shaolin* (*Shàolín gōngfu 少林功夫*). Les vertus de la forme de vie *Shaolin* (*Shàolín 少林*) sont maintenant répandues à travers le monde, notamment, dans les écoles de *Kung Fu Shaolin* (*Shàolín gōngfu 少林功夫*) ou de *wushu* (*wǔshù 武术*) : l'éthique martiale y est transmise, encore de nos jours, pour créer un esprit de corps et, en définitive, une identité commune. Le contact avec les arts martiaux, que ce soit à titre de pratiquant ou à titre de spectateur, comme avec *Sutra*, place donc le non initié face aux vertus

³⁸ Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégies littéraires*, Paris, Les Éditions de Minuit (Propositions), 1994, p. 45.

³⁹ Mahamadou Lamine Ouédraogo, *art. cit.*, p. 134.

célébrées avec les arts martiaux, spécialement avec le *Kung Fu Shaolin* (*Shàolín gōngfu* 少林功夫) et le *Taijiquan* (*Tàijíquán* 太极拳) tels que pratiqués par les moines *Shaolin* (*Shàolín* 少林).

Conclusion

La porosité des frontières territoriale de la culture

Cette analyse de *Sutra* m'a permis de dégager certains éléments constitutifs du langage scénique des arts martiaux *Shaolin* (*Shàolín* 少林) en tant qu'éléments de théâtralité greffés au langage de la danse contemporaine, lesquels sont ensemble mis au service des relations interculturelles sino-européennes, et de la reconstruction en même temps que la diffusion des valeurs traditionnelles chinoises. En effet, nous avons vu comment le spectacle de danse contemporaine du chorégraphe-danseur Sidi Larbi Cherkaoui pouvait mettre en scène une rencontre interculturelle sino-européenne, où aucun protagoniste ne domine l'autre. Nous avons plutôt été mis en présence d'artistes européens et chinois où les actants du spectacle sont situés, de part en part, dans une relation dialogique ayant pour but ultime la découverte du Soi et de l'Autre. L'un apprend de l'autre et l'autre apprend de l'un pour qu'ensemble ils puissent accéder au « devenir l'Autre » au sens philosophique et esthétique.

Si le *Kung Fu Shaolin* (*Shàolín gōngfu* 少林功夫) peut être inclus dans un spectacle de danse dite contemporaine, sans perdre de son authenticité de *Kung Fu* (*gōngfu*, 功夫) et de *Taijiquan* (*Tàijíquán* 太极拳), c'est parce qu'un danseur-chorégraphe, Cherkaoui, en a voulu ainsi. L'approche exploratoire des corpsphères qui a été choisie permet à Cherkaoui, autant qu'au spectateur, de faire l'expérience des arts martiaux *Shaolin* (*Shàolín* 少林) dans leur authenticité. En même temps, cet effet d'authenticité ou de vérité est renforcé par l'approche dramaturgique de Cherkaoui qui se place lui-même dans le rôle de l'apprenti, en faisant équipe avec le petit moine *Shaolin* (*Shàolín* 少林). Si le langage du *Kung Fu* (*gōngfu*, 功夫) et celui du *Taijiquan* (*Tàijíquán* 太极拳) ont un lien avec la danse, c'est bien par l'apprentissage et la pratique de techniques corporelles et, finalement, de la mise en scène chorégraphique, laquelle est placée au quart de tour, tout comme la danse le fait pour sa pratique. Les moines mêmes devenus maîtres dans leurs arts reçoivent régulièrement dans leur pratique quotidienne des correctifs de leurs propres maîtres. Un simple placé de tête ou de bras fera toute la différence dans l'effet produit en spectacle. Plus les mouvements auront l'air facile à exécuter plus il y aura eu du travail de répétition et de précision sous la supervision d'un grand maître.

La corpsphère *Shaolin* (*Shàolín* 少林) qui est présentée avec *Sutra* est composée essentiellement de corps masculins qui sont à peu près tous de formes similaires pour l'observateur externe. De plus, les moines ont maîtrisé des techniques corporelles ancestrales transmises de génération en génération. Or, chacun des moines pourra exécuter les mêmes techniques apprises et maîtrisées sans qu'il y paraisse trop de différences dans l'exécution mais plutôt qu'il s'y manifeste une symétrie séquentielle dans les mouvements du groupe. C'est par la répétition quotidienne constante et supervisée par un maître que les moines développent les automatismes du corps nécessaires à la reproduction des mouvements et des gestes, à l'identique et au rythme du groupe. De même, les figures de la corpsphère dévoilent les artefacts de l'art martial réincorporés (*reembedded*), lesquels restent toujours fidèles aux

enseignements de la lignée et aux techniques ancestrales Shaolin (*zǔchuán Shàolín jìfǎ* 祖传少林技法).

J'ai analysé le spectacle *Sutra* pour lequel j'ai mis l'accent sur le processus de collaboration entre Cherkaoui et les moines *Shaolin* (*Shàolín 少林*). Le langage théâtral s'est avéré être saisissant, d'abord par l'apport de la scénographie qui utilise des caisses de bois pressé pour construire l'environnement scénique où évoluent les artistes ; ensuite, par ses formes stylisées et par un espace dramatique symbolique. Cette esthétique de l'art martial scénique se veut une exploration de la culture de l'Autre en marquant les points d'explosion (Lotman) de la forme culturelle. De plus, le langage des arts martiaux *Shaolin* (*Shàolín 少林*) est mélangé avec celui de la danse contemporaine amenée par Cherkaoui. Les mouvements corporels des moines et ceux de Cherkaoui sont placés dans un contexte dialogique où l'un explore l'autre en se situant dans sa propre sémiosphère culturelle pour terminer le spectacle dans une fusion des langages et des sphères culturelles identitaires, dans une aspiration à l'universel. Chacun aura appris de l'autre pour le découvrir et le devenir.

Par ailleurs, il serait pertinent de savoir si et comment le contact interculturel, tel qu'il est manifesté dans *Sutra*, pousserait le spectateur occidental à réfléchir sur ses propres valeurs de vie. Est-ce que les frontières culturelles avec ses seuils et ses ponts sont ainsi perméables et praticables ? Et quels en seraient les impacts sur la notion porosité de la frontière culturelle ? D'autres recherches pourraient ainsi être menées en ce sens.

BIBLIOGRAPHIE

- Ablali, Driss et Dominique Ducard [dir.], *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*, Paris-Besançon, Honoré Champion et Presses universitaires de Franche-Comté, 2009.
- Alexandroff, Ivaylo, *Architectonics of Theatricality. Theatre Performance in a Semiotic Perspective*, Frankfurt am Main, Peter Lang Ed. (Academic Research), 2015.
- Benveniste, Émile, *Dernières leçons. Collège de France 1968 et 1969*, Paris, EHESS, Gallimard, Seuil (Hautes études), 2012.
- Cheng, Anne, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Éditions du Seuil (Points-Essais), 1981.
- De Saussure, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Paris, Éditions Payot & Rivages (Petite Biblio Payot Classiques), 2016 [1916, 1922, 1931, 1949].
- Descola, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard (Folio Essais), 2005.
- Finol, Jose Enrique, *On the Corposphere: Anthroposemiotics of the Body*, Berlin et Boston, De Gruyter Mouton (Semiotics, Communication and Cognition), 2021.
- Finol, Jose Enrique, « On the Corposphere », dans *Chinese Semiotic Studies*, vol. 10, n° 3, septembre 2014 [en ligne]
https://www.researchgate.net/publication/286892894_On_the_Corposphere
<https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/css-2014-0032/html>
- Finol, Jose Enrique, « *Antropo-Semiótica y Corposfera: Espacio, límites y fronteras del cuerpo* », dans *Opción*, vol. 30, n° 74, 2014, pp. 154-171.
- Finol, Jose Enrique, « Contribución a la Corposfera: Espacio, límites y fronteras del cuerpo. Conferencia inaugural en el VII Congreso Latino-americano de

- Semiótica* », San Luis Potosí Universidad Autónoma de San Luis Potosí, Mexique, 19-23 février 2014.
- Finol, Jose Enrique, « La Corposfera: imaginarios, fronteras y límites de las semióticas del cuerpo. Conferencia inaugural en el *VIII Congreso Internacional Chileno de Semiótica* », Universidad del Bío-Bío, Chili, 9-11 octobre 2013.
- Finol, Jose Enrique, « On the Corposphere. Towards a Cartography of the Body », dans *Epistémè*, n° 6, 2011, pp. 1-22.
- Finol, Jose Enrique, « La Corposfera: para una cartografía del cuerpo. VI Congreso Venezolano Internacional de Semiótica », Trujillo, Venezuela, Universidad de Los Andes, 14-16 juillet 2010.
- Fontanille, Jacques et Nicolas Couégnas, *Terres de sens. Essai d'anthroposémiose*, Limoges. PULIM (Semiotica Viva), 2018.
- Fontanille, Jacques, « La sémiosphère mise à l'épreuve de l'énonciation anthropo-sémiose », dans *Bakhtiniana*, vol.14, no 4, octobre-décembre 2019, pp. 61-83 [en ligne] <https://www.scielo.br/j/bak/a/x9Pzft5RrTL8rVcS93zFMhJ/?format=pdf&lang=fr>
- Fontanille, Jacques, *Formes de vie*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2015 [en ligne] <https://books.openedition.org/pulg/2207?lang=fr>
- Fontanille, Jacques, *Corps et sens*, Paris, PUF (Formes sémiotiques), 2011.
- Gagné, Sylvain, « Les arts martiaux Shaolin (*Shàolín* 少林) en spectacles vivants: dans *Sutra, Chun Yi – The Legend of Kung Fu* et *Shaolin Warriors – The Legend Continues* », thèse de doctorat en littérature et arts de la scène et de l'écran, Québec, Université Laval, 2021, 338 f. [en ligne] <https://corpus.ulaval.ca/jspui/handle/20.500.11794/70722>
- Hammad, Manar, « Présupposés sémiotiques de la notion de limite », dans Hammad, Manar, *Sémiotiser l'espace. Décrypter architecture et archéologie*, Paris, Éditions Geuthner, 2015, pp. 125-139.
- Jeandillou, Jean-François, *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégies littéraires*, Paris, Les Éditions de Minuit (Propositions), 1994.
- Ouédraogo, Mahamadou Lamine, « Du corps au monde : lecture sémiotique d'une scénographie martiale chinoise (La boxe en cinq pas) », dans *Journal of Foreign Languages, Cultures and Civilizations*, vol. 3, n° 2, 2015.
- Riffaterre, Michael (1983 [1978]), *Sémiose de la poésie*, Paris, Seuil (Poétique), (traduit de l'anglais par Jean-Jacques Thomas).
- Shi, Yongxin, « Shaolin Kung Fu-a Cultural Treasure for Humanity » dans *Journal of Chinese Martial Arts Studies*, vol. 1, été 2009, non paginé [en ligne] <http://www.martialstudies.com.hk/article2.html> (Consulté le 18 novembre 2021).
- Urbain, Jean-Didier, « Vers une sémiotique de la culture. De la mort au tourisme », dans *Communication & Langages*, n° 173, 2012, pp. 3-15 [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2012-3-page-3.htm>