



Recherches en danse

5 | 2016

Ramifications. Méthodologies dans les études en danse (France-Italie)

De la « danse orientale » aux influences contemporaines : artification et décolonisation de l'imaginaire des danses issues du monde arabe

Beatrice Boldrin



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/1474>

DOI : 10.4000/danse.1474

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Beatrice Boldrin, « De la « danse orientale » aux influences contemporaines : artification et décolonisation de l'imaginaire des danses issues du monde arabe », *Recherches en danse* [En ligne], 5 | 2016, mis en ligne le 15 décembre 2016, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/1474> ; DOI : 10.4000/danse.1474

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

association des Chercheurs en Danse

De la « danse orientale » aux influences contemporaines : artification et décolonisation de l'imaginaire des danses issues du monde arabe

Beatrice Boldrin

- 1 La danse dite « orientale¹ », fruit du mélange d'éléments issus des danses traditionnelles des pays arabes² et d'autres influences variées (cabarets parisiens et comédies musicales américaines entre autres), est née dans les cabarets cairotes dans les années 1920 pour répondre aux attentes d'un public masculin en partie européen. Le contexte orientaliste, qui a déterminé les codes et les structures de cette danse dès sa naissance, en influence encore aujourd'hui le développement, en particulier les modalités de sa visibilité. Je m'appuie ici sur les résultats d'une recherche de terrain menée entre 2008 et 2013 dans le cadre de ma thèse, portant sur les pratiques de la « danse orientale » à Paris. Lors de cette recherche, j'ai analysé les modalités d'incorporation et de transmission des mouvements et des imaginaires orientalistes attachés à cette danse lors des cours qui s'y tiennent actuellement. Ma recherche s'est articulée en une partie d'observation participante³ et en une série d'entretiens réalisés auprès de danseuses et danseurs professionnels, d'enseignantes de cours de « danse orientale », et de pratiquantes qui fréquentent ces cours⁴. Dans cet article, je me concentrerai sur la dimension spectaculaire de cette danse en me basant sur des données ethnographiques recueillies lors de ce travail. En effet, j'ai pu constater qu'un des éléments qui revenait le plus fréquemment dans les discours des acteurs de cette étude, surtout des danseuses et danseurs professionnels, était le manque de visibilité scénique et de reconnaissance de cette danse. Elle est certes très pratiquée dans les cours qui, rencontrant un certain succès, en assurent la diffusion. En revanche, les occasions permettant sa visibilité scénique sont réduites, et si représentations il y a, elles sont souvent le fruit d'un autofinancement de la part des danseurs et danseuses.

Cette danse est donc surtout apparentée à la sphère du loisir et du divertissement, et semble avoir du mal à être considérée comme une forme de création artistique à part entière. Pourtant, la « danse orientale » est aujourd'hui en cours d'artification – pour reprendre la notion élaborée par Roberta Shapiro et Nathalie Heinich⁵. Qu'est-ce qui favorise aujourd'hui ce processus de reconnaissance et de définition ? Quelles catégories utilisent les acteurs pour la définir et la légitimer en tant que pratique artistique ? Et qu'est-ce qui, au contraire, freine ce processus ? La reconnaissance de la « danse orientale » comme forme artistique est un enjeu fondamental pour les danseurs professionnels, notamment pour la définition de leur statut. Cette reconnaissance va aussi de pair avec l'engagement, de plusieurs des danseuses et danseurs professionnels interrogés, dans un processus d'actualisation de cette danse. Ce désir de renouvellement concerne surtout sur la figure de la « danseuse du ventre » construite par le regard orientaliste, référence perçue aujourd'hui, par une partie de ces danseuses et danseurs, comme anachronique. En outre, cette assimilation à la « danse du ventre » serait, selon certains, d'entre eux, responsable du statut de divertissement attribué à cette danse qui, dans sa forme « cabaret », a été élaborée pour satisfaire les attentes des voyageurs orientalistes, presque exclusivement des hommes.

- 2 Dans cet article, j'analyserai tout d'abord l'évolution des façons de définir et de nommer certaines danses issues des pays arabes. Il s'agira de porter un regard socio-anthropologique sur l'utilisation des catégories « oriental », « contemporain » et « traditionnel » de la part des acteurs interrogés dans le cadre de notre terrain. Comme on le verra, la dénomination et la catégorisation de ces danses sont biaisées par des enjeux liés à l'histoire coloniale des pays dont elles sont originaires et à l'Orientalisme. En particulier, dans le cas des danses venues du monde arabe, la remise en question de l'érotisation de la danseuse, jalon d'une perception orientaliste de la « danse orientale » – tient une place centrale dans le processus d'artification actuel. Il semble qu'une décolonisation de l'imaginaire attribuant une qualité érotique à ces danses soit une étape nécessaire à leur développement. Dans une seconde partie, on illustrera cette évolution en cours en analysant les trajectoires et les modalités de travail d'Alexandre Paulikevich et du couple Suraya Hilal-Alessandro Bascioni, des danseurs actifs sur la scène internationale⁶, et qui participent à ce processus d'artification.

Les enjeux de dénomination et leur impact sur le développement des danses issues des pays arabes

- 3 Les ambiguïtés qui entourent les choix de dénomination de cet ensemble de pratiques sont des indicateurs qui aident à comprendre la place et la visibilité de ces danses sur la scène actuelle, ainsi que leur caractère marginal. L'appellation « danse orientale » est la plus utilisée dans le milieu de ces pratiques et désigne un ensemble difficilement définissable de danses hétérogènes et hybrides regroupant des styles très divers et poreux entre eux : les danses traditionnelles arabo-berbères (pour n'en citer que quelques unes : le *chaabi* et la *quedra* du Maroc, le *saidi* d'Égypte, l'*allaoui* d'Algérie, etc.), les danses d'origine arabe dans leur forme de solo féminin « cabaret⁷ » (forme largement majoritaire dans les cours comme sur les scènes de spectacle en France) ainsi que les recherches actuelles qui s'apparentent au « contemporain⁸ ». Il semblerait que l'appellation « danse orientale » ait été trouvée par les danseuses à partir des années 1980-1990, comme elles me l'ont elles-mêmes affirmé en entretien. Elles souhaitent ainsi dénoncer et dépasser

l'appellation « danse du ventre⁹ » que les voyageurs orientalistes des XIX^e et XX^e siècles avaient attribué à ces pratiques en les réduisant aux mouvements d'une seule partie sexuée et érotisée du corps. Ainsi, pour dépasser cette vision réductrice, les danseuses ont utilisé la traduction littéraire de l'expression arabe *raqs al sharqui*, en français *danse de l'Orient*. Toutefois, l'appellation « danse orientale » est tout autant problématique que celle de « danse du ventre », non seulement parce qu'elle tend à uniformiser la grande diversité de pratiques qu'elle recouvre¹⁰, mais également parce que, bien que moins directement érotisante, elle relève aussi d'un regard orientaliste et exotisant. Le terme « danse orientale » renvoie en effet à un territoire imaginaire construit par les Orientalistes et à des représentations stéréotypées de la « culture arabe », plus qu'à l'utilisation d'un vocabulaire gestuel traditionnel du Proche-Orient ou du Moyen-Orient¹¹. L'« Orient », catégorie imaginaire complexe, ambiguë et difficile à délimiter, recouvre en effet un ensemble extrêmement vaste de réalités, de cultures et de danses. Cette notion, qui est également imprégnée des stéréotypes européens concernant un Orient souvent plus fantasmé que réel, révèle aussi des rapports de domination¹². L'appellation « danse orientale » est donc aujourd'hui également refusée par un certain nombre de danseurs, danseuses et chorégraphes¹³, car parce qu'elle contribue, selon eux, à figer cette danse dans une forme de divertissement. Pour ces raisons, des danseuses et des danseurs ont commencé, à partir des années 2000, à juxtaposer la notion de « contemporain¹⁴ » à celle d'« oriental ». Selon ces danseurs¹⁵, l'usage de ce terme permettrait non seulement de véhiculer l'idée d'un renouvellement esthétique, mais aussi d'encourager, à travers la reconnaissance de cette danse comme forme de création artistique, une programmation dans les théâtres. Les artistes qui placent leur travail sous l'étiquette de « contemporain » pointent en particulier la nécessité de dépasser la connotation érotique de la « danse orientale », dérivée de son histoire¹⁶ et des modalités actuelles de sa visibilité et de sa spectacularisation. En effet, la forme de « danse orientale » la plus communément diffusée et visible aujourd'hui – dont l'image la plus célèbre est celle de la danseuse en soutien-gorge pailleté et jupe fendue – est surtout présentée dans des lieux cherchant à créer une proximité conviviale entre danseuses et spectateurs, comme c'est le cas des restaurants de spécialités arabes. Ce type de représentation, en réduisant la distance entre la danseuse et le public, tend à proposer une danse sensuelle et allusive destinée à divertir l'assistance. Ainsi, cette danse continue à osciller entre pratique sociale, danse de divertissement et danse scénique. Cette oscillation empêcherait, selon les acteurs, la « danse orientale » d'être considérée comme une manifestation scénique à part entière. Ils insistent donc sur l'importance de développer la dimension théâtrale, artistique, et « contemporaine » de leur danse, afin d'obtenir sa reconnaissance. Pour ces raisons, à l'heure actuelle, certains danseurs et danseuses que j'ai interrogés refusent toute proximité ou confusion avec la « danse orientale » et cherchent une reconnaissance en puisant des éléments caractéristiques de la « danse contemporaine ». À ce propos, il est intéressant de se demander ce que le terme « contemporain » signifie quand il est employé dans le contexte des danses issues du monde arabe. Celui-ci installe d'emblée une relation avec la « danse contemporaine » au niveau des modèles esthétiques et des formats scéniques de spectacularisation qui lui sont propres, ce qui constitue un instrument au service du processus d'artification. J'ai eu l'occasion de constater que l'emploi de cet adjectif signifie, la plupart du temps, une recherche visant une actualisation de la danse permettant de trouver des formes nouvelles, et qui se manifestent dans l'utilisation de l'espace, dans les choix des costumes et dans le rapport à l'érotisation de la figure de la danseuse. La référence au « contemporain » repose

toutefois sur une diversité aussi large que la catégorie « danse orientale », car la « danse contemporaine » est elle-même une mosaïque de styles très diversifiés. C'est d'ailleurs ce qui a contribué à favoriser une pluralité d'approches du côté des danseurs et danseuses engagés dans cette recherche. Selon eux, l'imprégnation du style « contemporain » faciliterait – ou devrait faciliter – l'accès à un dispositif scénique instaurant une distance physique entre les interprètes et le public, ce qui contribuerait à améliorer les conditions de visibilité de leur danse ainsi que leur conditions de travail. En effet, la possibilité de se produire régulièrement dans des théâtres leur permettrait de bénéficier du statut d'intermittent du spectacle. Actuellement, les danseuses et danseurs concernés cumulent généralement travail de création et enseignement, et exercent parallèlement un emploi principal dans un autre secteur. De plus, ils accèdent au métier d'enseignant de danse sans aucune formation spécifique reconnue, ou en se formant à d'autres danses ou pratiques¹⁷. Cet ensemble de conditions ne faisant, selon certains des danseuses et danseurs interrogés, que diminuer la qualité des créations produites et des cours donnés, cela contribuerait à discréditer la « danse orientale » dans le milieu théâtral en lui fermant les portes d'une véritable évolution et en freinant son processus d'artification.

- 4 Dans ces différents processus d'actualisation de danses issues des pays arabes, le basculement vers le « contemporain » ne se fait pas seulement en essayant de se rapprocher directement d'une esthétique « contemporaine » occidentale et scénique. Au contraire, le pont entre la « danse orientale » et le « contemporain » serait réalisé, dans la plupart des cas, à travers un « retour au traditionnel¹⁸ ». Le processus d'artification, dans ce cas précis, se caractérise donc par la recherche de la part des acteurs, d'un équilibre entre pratique traditionnelle et « contemporaine » dans le but de créer un référent dansé moins commercial que la « danse orientale ». Ainsi, l'expression d'une empreinte identitaire forte (le traditionnel) est associée à la revendication d'une « contemporanéité ». Le terme « traditionnel », utilisé de façon très vaste et non sans ambiguïtés dans ce milieu, peut désigner des danses festives, rituelles, de transe, citadines ou rurales¹⁹. Selon les danseurs interrogés, la tradition serait porteuse d'une qualité « pure » et « authentique²⁰ » qui rendrait possible la construction d'une histoire théâtrale différente de celle liée aux cabarets et permettrait ainsi d'amoindrir et/ou de questionner l'érotisation de cette danse. La catégorie du « traditionnel » semble donc, autant que celle du « contemporain », mise au service du processus d'artification. Le paradoxe apparent entre tradition et contemporanéité est résolu par la référence à une qualité supposée universelle des danses issues des pays arabes, qui sont vécues et décrites par les acteurs comme des danses de l'intériorité et du centre. C'est, par exemple, la position de la danseuse Marie Al Fajr qui explique :

« Au niveau du mouvement, il y a une matière de danse qui pourrait être quelque chose de l'ordre de l'universel, qui se détache aussi du particulier en fait, de la singularité, de ce qui est propre à l'esthétique, à une esthétique traditionnelle, je crois. [...] Un mouvement qui part du ressenti interne et non pas d'une forme extérieure, qui est peut-être en lien avec notre histoire embryonnaire, tout ce mouvement spiral qui se déploie à partir du centre pour y revenir. Donc ce travail de mémoire tissulaire qui est de l'ordre de l'universel, de l'humain²¹. »

- 5 La qualité universelle attribuée par les acteurs aux pratiques traditionnelles justifierait, en quelque sorte, le recours simultané aux influences « contemporaines » et traditionnelles, ainsi que le travail d'hybridation qui caractérise la « danse orientale » à plusieurs niveaux²². Représenter une danse identifiée comme traditionnelle et « contemporaine » sur les scènes théâtrales occidentales, constitue pour les acteurs, un

moyen de redonner de la valeur à cette danse qui a été dévoyée par le regard orientaliste et par la prédominance de la « danse orientale cabaret ». Dans le cas des danseurs et des danseuses qui seront étudiés dans la dernière partie de cet article, se libérer du regard érotisant, fruit des rapports de pouvoir coloniaux, signifie se réapproprier cette danse et lui trouver une forme expressive, la transformant ainsi en révélateur d'une identité culturelle actuelle.

Alexandre Paulikevitch et le couple Suraya Hilal- Alessandro Bascioni : deux exemples de recherche « contemporaine »

- 6 Pour voir comment ces problématiques dialoguent avec les créations actuelles des danseuses et danseurs interrogés dans le cadre de cette étude, quelles sont leurs stratégies pour être visibles dans les théâtres, je présenterai les parcours, discours et choix artistiques du couple Suraya Hilal-Alessandro Bascioni²³ et d'Alexandre Paulikevitch. J'ai collecté ces données au cours d'entretiens, de moments d'observation, de spectateurs auxquels j'ai assisté, d'articles de presses que j'ai récolté au sujet de leurs créations, et pendant des temps de pratique auprès de Suraya Hilal et d'Alessandro Bascioni (participation à plusieurs de leurs stages²⁴). Il s'agit de deux univers extrêmement différents l'un de l'autre, qui ont aussi des publics et des réceptions très distincts. Suraya Hilal et Alexandre Paulikevitch savent danser la « danse orientale » et visent, dans leur travail, à rendre « contemporaines » les danses égyptiennes traditionnelles²⁵. Leurs différents choix créatifs, revendiqués comme « contemporains », cherchent à obtenir, par des moyens divers, une visibilité sur la scène chorégraphique actuelle. En ce qui concerne spécifiquement le mouvement, leur démarche commune consiste à détourner et questionner des éléments de la pratique de la « danse orientale » et d'autres danses issues des pays arabes. Par exemple, en « danse orientale », les mouvements vibratoires ou fluides du bassin et des épaules sont réalisés en bloquant certains des muscles limitrophes, afin que le mouvement soit mis en évidence. Alexandre Paulikevitch et Suraya Hilal, au contraire, travaillent avec l'intention de faire circuler dans le corps un élan ou une figure/forme – spirale, cercle, huit, etc. – dans tout le corps au lieu d'isoler le mouvement à une seule partie. Ils déplacent l'impulsion vibratoire ou fluide des mouvements oscillatoires, ondulatoires et circulaires d'une articulation à l'autre pour parvenir à un mouvement continu ou complètement fragmenté. Tous deux déstructurent dans leur travail différentes modalités expressives propres à la « danse orientale » pour la faire évoluer et l'adapter aux espaces et circuits de diffusion théâtraux.
- 7 Suraya Hilal est une danseuse égyptienne qui a vécu longtemps à Londres. Basée aujourd'hui en Italie, elle voyage pour donner des stages et des formations en Europe. Elle s'est demandée comment déconstruire certains modèles expressifs érotisés de la « danse orientale », tant au sujet de l'imaginaire que de celui du mouvement. Cette recherche lui a permis de constituer un style codifié et construit, qu'elle nomme « Hilal dance²⁶ », et qu'elle qualifie d'« égyptien contemporain ». Elle utilise des costumes monochromes et unisexes ; elle danse fréquemment avec son compagnon, Alessandro Bascioni, et le plus souvent, ils sont habillés à l'identique, avec le corps et la tête couverts²⁷. Son style présente une simplification du mouvement « oriental » qui devient presque minimal, déssexualisé, dans les deux sens du terme : dé-genré et dés-érotisé. Ils travaillent à partir des

danses traditionnelles et déclarent vouloir supprimer les ornements gestuels²⁸ caractéristiques de la « danse orientale ». Ils refusent d'ailleurs toute assimilation de leur travail avec celle-ci. La musique est traditionnelle et égyptienne, mais le rapport au rythme génère des impulsions et des chemins de mouvement inattendus par rapport à ceux de la « danse orientale ». Suraya Hilal relâche les muscles de la taille, souvent contractés en « danse orientale », pour attirer l'attention du spectateur sur le centre moteur du mouvement et le rendre facilement visible. Une détente de certains muscles posturaux est exacerbée pour construire une verticalité permettant de faire circuler le flux dynamique du mouvement tout au long du corps à partir de l'appui au sol²⁹. Le centre de gravité bas et la contraction des muscles pelviens et abdominaux visent à libérer, à travers la respiration, la fluidité des mouvements du buste, des bras et de la tête. Pour ce faire, Suraya Hilal fait un travail d'essentialisation du mouvement. La base de sa danse repose sur trois séquences principales de mouvements exécutées tout en se déplaçant : « pendulum » pendule, « scissor », ciseaux, et « spiral », spirale³⁰. La première séquence, « pendulum », qualifiée par la danseuse de « féminine » en raison de sa fluidité et du travail de basculement du centre du corps, consiste en une oscillation du bassin et des hanches. La deuxième, « scissors », plus saccadée, travaille la latéralisation du mouvement et son centrage. La troisième séquence, « spiral », utilise les tours, l'axe et la spirale du corps. À travers ces trois séquences codifiées de mouvements, Suraya Hilal cherche en particulier la répercussion et la circulation de l'impulsion qui vient du sol jusqu'aux épaules, aux bras et aux mains, pour parvenir à une fluidification globale du mouvement. Le résultat est une danse qui se caractérise par une marche fluide ou saccadée, basée sur un élan ondulatoire qui se répand dans le corps ou qui est interrompu brusquement.

- 8 Avec son mari, le danseur italien Alessandro Bascioni, elle a travaillé sur la déféminisation de la « danse orientale » et sur la déconstruction des stéréotypes de genre liés à la figure de la danseuse (femme aguicheuse, séduisante et disponible³¹). Ils affirment vouloir retrouver les racines d'un mouvement traditionnel égyptien « brut³² », qu'ils considèrent comme « pur » et qu'ils veulent amener vers le « contemporain³³ ». Dans leur travail, un certain rapport au centre du corps et l'utilisation des appuis au sol sont issus des danses traditionnelles égyptiennes, ce qui est d'ailleurs revendiqué par le couple. Ici, l'utilisation du terme « contemporain » est ambiguë, car cet adjectif fait inévitablement référence à une esthétique scénique « contemporaine », la recherche de Suraya Hilal vise surtout à donner à voir des formes actuelles de la danse égyptienne.

Le décloisonnement des frontières entre styles et codes complique la catégorisation de son travail. La chercheuse Mariem Guellouz affirme à ce propos :

« En puisant à nouveau dans le pas traditionnel des danses égyptiennes du Haut Nil, en les dépouillant, en effaçant les différenciations sexuelles, elle a créé une forme nouvelle, non immédiatement facile à répertorier. [...] Elle construit une nouvelle identité, moins localisée, plus abstraite de la géographie³⁴. »

- 9 Ce couple de danseurs innove en questionnant les genres sexuels et chorégraphiques. Ils élaborent une danse accessible, avec des modalités et des limites flexibles, et véritablement hybride et inter-genre. Ils reprennent, par le costume, une iconographie et un imaginaire de la femme arabe « couverte » qui se situe aux antipodes de ceux véhiculés par la « danse orientale » la plus médiatisée. Le processus d'artification passe, dans ce cas, par un refus et une remise en question radicale de l'érotisation des corps dansants à travers l'élaboration d'un contre-modèle de la figure de la danseuse « orientale cabaret ».

- 10 Alexandre Paulikevitch, pour sa part, incarne une autre façon de voir la danse, au croisement de l'art et du politique. C'est un danseur libanais installé à Beyrouth. Il revendique son homosexualité, bien qu'il ait déjà été victime de violences physiques et verbales pour cette raison. Ces violences sont même devenues un matériau de création pour sa danse. Aujourd'hui, il commence à être reconnu en France : le quotidien *Libération* lui a récemment dédié un article³⁵ à l'occasion de la représentation de l'un de ses derniers spectacles, « Tajwal³⁶ », créé en décembre 2011. Dans cette création, Alexandre Paulikevitch a fait sien la « danse du ventre », souvent associée à un registre vulgaire et à une pratique féminine, pour « opérer une libération du corps masculin, empêtré dans ses attributs virils, ou féminin, voué à la séduction et entravé par les voiles des Mille et Une Nuits³⁷ ». Il brouille ainsi les codes gestuels et les esthétiques genrés. Ce spectacle, m'a-t-il raconté, est lié à son expérience de la ville de Beyrouth et des violences verbales et physiques qu'il y a subies en raison de son apparence physique androgyne³⁸. Dans cette création, il se sert des codes du spectacle théâtral occidental pour construire un personnage et une dramaturgie qui lui permettent de tenir un discours ouvertement politique et parfois assez provocateur sur le genre, la guerre et l'homosexualité dans l'Islam³⁹. Du point de vue de la danse, il compose à partir d'un mouvement simple, répété, sans mettre l'accent sur la virtuosité technique. Son travail s'appuie sur les ornements, au contraire de celui de Suraya Hilal qui vise à la simplification, l'essentialisation du mouvement. Alexandre Paulikevitch fragmente les caractères habituellement fluides et circulaires de la « danse orientale » et se concentre sur la naissance de l'impulsion du mouvement, pour ensuite en suspendre l'élan et dilater sa circulation dans le corps. Il dépasse et détourne les références habituelles de la « danse orientale » en créant une rupture par le caractère rythmique hypnotique de son mouvement, par les costumes et les représentations genrés avec lesquelles il travaille. Afin de mettre en évidence la portée novatrice de son art, il insiste sur la matrice traditionnelle de sa danse et déclare vouloir « décoloniser la danse orientale » qui est, selon lui, encore trop imprégnée de l'imaginaire orientaliste. Pour ce faire, il se sert de l'imaginaire de la danseuse « orientale » aguicheuse et objet du désir masculin, et, au lieu de le rejeter comme le fait Suraya Hilal, il le détourne, le questionne de manière actuelle, « contemporaine ». Pour qualifier son travail, il dit : « Je suis contemporain dans la forme, si on veut, mais je suis traditionnel dans le fond », et le désigne comme « une approche contemporaine d'une danse traditionnelle⁴⁰ ». Il est d'ailleurs très attaché à cette spécificité de sa démarche, car elle fonde, avec son travail sur le genre, l'engagement politique de sa création (il reviendra sur ce point plusieurs fois au cours de notre entretien). En effet, dans sa danse, la déconstruction de l'imaginaire exotique se situe davantage dans les références esthétiques qu'elle mêle et qui dépassent largement le cadre dit « traditionnel », que dans le mouvement qui reste proche de celui de la « danse orientale » la plus médiatisée. Le costume (il utilise souvent des robes longues moulantes ou pailletées, ou des jupes longues et amples qui laissent entrevoir ses jambes), la musique (composée d'harmonies et de rythmes orientaux mélangés avec des sons synthétiques et des captations sonores prises dans les rues de Beyrouth⁴¹), les lumières, sa présence sur scène et la forte dramatisation des mouvements créent une dimension spectaculaire qui est en effet proche de la performance et du *happening*.
- 11 Le danseur travaille aussi à brouiller les codes et les représentations genrés de la danseuse « orientale ». C'est, semble-t-il, ce travail et cette prise de risque, cet engagement politique qu'il revendique, qui caractérise son artification et lui apporte une

certaine reconnaissance. En témoigne l'article du quotidien *Libération* intitulé : « Alexandre Paulikevitch, danseur du genre ». Lui-même affirme :

« Le fait d'être un homme m'a donné beaucoup de possibilités. Si une femme avait fait les mêmes choses, je pense qu'elle n'aurait pas eu les mêmes facilités. Moi, finalement, je respecte mon corps d'homme et je l'assume. Je ne veux pas être une copie d'une femme ; non, je suis un homme qui fait cette danse. Le mouvement en tant que tel, on peut lui donner toutes les significations qu'on veut. Évidemment, j'érotise mon corps ; évidemment, je féminise mon corps ; je ne suis pas bloqué "je suis un homme, il y a des choses que je ne peux pas faire". Non, je fais tout, je laisse mes cheveux pousser, il n'y a pas de problèmes. Et ça m'a beaucoup beaucoup donné de force d'être un homme, et beaucoup de curiosité de la part de tout le monde⁴² ».

On voit ici que la politisation, consciente et assumée de la part du danseur et performeur, d'un style de danse perçu et identifié comme féminin rend son travail intéressant pour les représentants des milieux intellectuels et artistiques parisiens⁴³. En outre, ses choix musicaux et chorégraphiques, en décontextualisant la technique de la « danse orientale » et ses imaginaires, créent ainsi un langage expressif pleinement transculturel, en plus d'être transgenre.

Conclusion

- 12 Ces deux exemples représentent deux stratégies différentes d'adaptation des danses issues des pays arabes aux espaces scéniques occidentaux actuels. La relation ambivalente qu'entretiennent ces artistes avec la représentation érotisée qui caractérise encore, de façon générale, les pratiques de ces danses est un élément qui émerge de mes recherches. La « danse orientale » reste en effet soumise, encore aujourd'hui, à un rappel constant de son héritage orientaliste exotisant, qui fonctionne encore comme le biais principal de sa compréhension, de sa réception et de son interprétation.
- 13 Or, les postures respectives du couple Suraya Hilal-Alessandro Bascioni et d'Alexandre Paulikevitch vis-à-vis de ces préjugés sont différentes, voire opposées. Suraya Hilal « contemporanéise » cette danse en la dé-sexualisant. Elle cherche l'épuration pour réduire les différences entre les sexes, pour aller vers une neutralité ; ce qui lui a valu l'appellation d'« Arabe complexée » de la part d'autres danseurs « orientaux » actuels⁴⁴. Alexandre Paulikevitch exacerbe, quant à lui, l'hypersexualisation au féminin de son corps d'homme et de sa danse, en reprenant le vocabulaire expressif des danses traditionnelles et les attitudes de la danseuse « orientale », tout en revendiquant sa masculinité pour créer un entre-deux dans lequel il questionne plusieurs représentations genrées. La confrontation avec l'érotisation et la sexualisation de la danse semble être un des pôles autour desquels se jouent la décolonisation imaginaire et l'artification de ces danses aujourd'hui.

BIBLIOGRAPHIE

APPRILL Christophe, DJAKOUANE Aurélien, NICOLAS Maud, *L'enseignement des danses du monde et des danses traditionnelles*, Paris, L'Harmattan, 2013.

BOISSEAU Rosita, « Les danseuses n'ont pas le monopole du ventre », *Le Monde*, 20 février 2014, page non disponible.

BOLDRIN Beatrice, *La danse orientale entre stéréotypes et symboles : enjeux de « féminités contemporaines »*, thèse de doctorat, sous la direction de Michela Marzano, université Paris Descartes, 2014.

BOUKOBZA Julie, *Être danseuse « orientale » au Caire : constructions, usages et enjeux d'une figure du féminin*, thèse de doctorat, sous la direction de Hélène Claudot-Hawad, université d'Aix-Marseille, 2006.

BOUKOBZA Julie, « Danser l'Orient. Touristes et pratiquantes transnationales de la danse orientale au Caire », *Cahiers d'études africaines*, n° 193-194/1, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2009, pp. 203-226.

DÉCORET-AHIHA Anne, *Les danses exotiques en France 1880-1940*, Pantin, Centre national de la danse, 2004.

DÉCORET-AHIHA Anne, « L'exotique, l'ethnique et l'authentique. Regards et discours sur les danses d'ailleurs », *Civilisations*, n° 53, 2005, pp. 149-166.

GIBERT Marie-Pierre, « Quelques pistes de réflexion pour une anthropologie de la danse », in ALVAREZ-PEREYRE Frank (dir.), *Catégories et catégorisation : une perspective interdisciplinaire*, Leuven, Peeters, 2008.

GUELLOUZ Mariem, « Corps dansant : peut-on penser une danse contemporaine au Maghreb ? » in LACHHEB MONIA (dir.), *Penser le corps au Maghreb*, Paris, Karthala, 2012, pp. 109-122.

GUELLOUZ Mariem, « De la danse contemporaine au Maghreb à une danse contemporaine maghrébine », *Marges. Revue d'art contemporain*, n° 16, avril 2013, pp. 60-72.

HEINICH Nathalie, SHAPIRO Roberta (dir.), *De l'artification : enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012.

HOBBSAWM Eric, RANGER Terence (dir.), *L'invention de la tradition*, Paris, Éditions Amsterdam, 2012.

HUGGAN Graham, *The postcolonial exotic: marketing the margins*, Londres-New York, Routledge, 2001.

LASSIBILLE Mahalia, « "La danse africaine" une catégorie à déconstruire », in *Cahiers d'études africaines*, n° 175/3, 2004 pp. 681-690 ; « Les danses africaines traditionnelles : des pratiques contemporaines », in DUPUIS Annie (dir.), avec la collaboration de Jacques Ivanoff, *Ethnocentrisme et création*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2014.

LASSIBILLE Mahalia, « La "danse africaine contemporaine" » : un paradoxe chorégraphique. Une ethnographie de la catégorisation au Niger », in DELAPORTE Chloé (dir.), *Penser les catégories de pensée*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2016, pp. 99-113.

RECOLIN Virginie, *Introduction à la danse orientale. Pratique du mouvement spiral*, Paris, L'Harmattan, 2005.

ROUSIER Claire (dir.), *Être ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XX^e siècle*, Pantin, Centre national de la danse, 2004.

SAID Edward, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1997.

VERNAY Marie-Christine, « Alexandre Paulikevitch, danseur du genre », *Libération*, 25 mars 2014, page non disponible.

NOTES

1. Le terme « danse orientale » tel qu'on l'entend communément aujourd'hui désigne une danse « mosaïque » (voir : RECOLIN Virginie, *Introduction à la danse orientale. Pratique du mouvement spiral*, Paris, L'Harmattan, 2005). Cet ensemble de danses s'est structuré, au cours du XX^e siècle, en une forme de danse construite et stéréotypée que l'on connaît aujourd'hui sous l'appellation de « danse orientale » ou « danse du ventre ». Cette dénomination recouvre une énorme diversité de pratiques très hétérogènes, à tel point que, pour la désigner, il serait probablement plus correct d'utiliser la forme plurielle de « danses orientales ». En sachant que les frontières entre les différents styles de « danse orientale » sont très poreuses, j'utiliserai la forme au singulier pour désigner la « danse orientale cabaret » et la forme plurielle, « danses issues des pays arabes », pour mettre l'accent sur la variété de ces pratiques. La catégorie « danse orientale », comme celle de « danse africaine », sert aussi à constituer une référence pour les processus d'hybridation (voir : LASSIBILLE Mahalia, « «La danse africaine» une catégorie à déconstruire », *Cahiers d'études africaines*, n° 175, 2004, p. 688). J'utilise aussi l'adjectif oriental entre guillemets pour souligner le caractère général et construit de ce terme (il s'agit, comme on le verra, d'une construction des Orientalistes).

2. Il s'agit des pays du Mashrek ou Orient arabe, en y incluant l'Égypte ; ainsi que de ceux du Maghreb et de la péninsule arabique.

3. Cette observation participante s'est également nourrie d'une pratique à travers la participation à des cours et stages de différents styles de « danse orientale » depuis 2005 et de danse contemporaine depuis 2010.

4. La majorité des danseuses et des élèves des cours de danse sont des femmes.

5. Une définition de ce concept est donnée par les auteures : « L'artification désigne le processus de transformation du non art en art, résultat d'un travail complexe qui engendre un changement de définition et de statut des personnes, des objets, et des activités. Loin de recouvrir seulement les changements symboliques (requalification des actions, ennoblissement des activités, grandissement des personnes, déplacements de frontières), l'artification repose avant tout sur des fondements concrets : modification du contenu et de la forme de l'activité, transformation des qualités physiques des personnes, reconstruction des choses, importation d'objets nouveaux, réagencement de dispositifs organisationnels, création d'institutions. » (HEINICH Nathalie et SHAPIRO Roberta (dir.), *De l'artification : enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012, p. 20).

6. J'ai choisi ces danseurs et danseuses car, bien que ne vivant pas à Paris, ils/elles influencent la scène parisienne et celle, internationale, programmant des danses issues des pays arabes. Le couple Suraya Hilal-Alessandro Bascioni et Alexandre Paulikevitch sont représentatifs de deux démarches différentes de déconstruction du regard orientaliste dans le but de donner une meilleure visibilité à cette danse dans le milieu culturel français.

7. Je fais ici référence à la « danse orientale » qui s'est façonnée dans les cabarets cairotes au début du XX^e siècle. Il s'agit d'une danse – très souvent le solo d'une danseuse – qui hybride des éléments des danses arabes traditionnelles, avec des pas et des gestes provenant des numéros dansés dans les cabarets européens et d'autres danses (le ballet et les danses latino-américaines). Ce genre s'est ensuite développé grâce à l'essor du cinéma égyptien et, en particulier, des comédies musicales égyptiennes des années 1940 et 1950, grâce, notamment, à la célébrité de danseuses comme Samia Gamal et Tahia Carioca.

8. Le rapprochement de ces différentes danses issues des pays arabes, qui changent énormément selon le lieu de leur performance, sous une même qualification est arbitraire. Je les rapproche ici parce que, comme on le verra, tous les danseuses et danseurs que j'ai interrogés prennent position vis-à-vis de la « danse orientale cabaret » et de son esthétique dominante, ne serait-ce que pour différencier leurs pratiques de celle-ci.

9. En français, le terme « danse du ventre » est généralement utilisé aujourd'hui surtout comme synonyme du style « danse orientale cabaret ». Dans mon enquête de terrain, seule la danseuse Saâdia Souyah a utilisé différemment ce terme en le réhabilitant. Pendant l'entretien que j'ai réalisé avec elle, elle m'a dit que l'expression « danse du ventre » renvoie, selon elle, à l'idée d'une danse du centre. L'anglais, en revanche, conserve dans le langage courant le terme *belly dance* pour indiquer la « danse orientale » dans son ensemble. La dénomination *oriental dance* existe aussi, mais elle est moins utilisée qu'en français.

10. Comme dans le cas de la « danse africaine ». Voir : LASSIBILLE Mahalia, « La "danse africaine contemporaine" : un paradoxe chorégraphique. Une ethnographie de la catégorisation au Niger », in DELAPORTE Chloé (dir.), *Penser les catégories de pensée*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2016, p. 101.

11. Certaines danseuses reprennent néanmoins des séquences de mouvements et des éléments esthétiques des danses traditionnelles. Je fais référence, par le terme « traditionnel », aux danses festives, rituelles, de transe, pratiquées dans les pays arabes. Ces notions mobilisées par les acteurs sont employées de manière hétérogène. Je n'approfondirai pas la question de la définition de ces termes dans cet article, car cela demanderait un autre travail de terrain sur la pratique de ces danses dans les pays arabes.

12. Pour ne prendre qu'un exemple, Edward Said décrit ainsi les rapports de pouvoir entre Flaubert et la courtisane Kuchuk Hanem : « Prenons par exemple la rencontre avec une courtisane égyptienne, rencontre qui devait produire un modèle très répandu de la femme orientale : celle-ci ne parle jamais d'elle-même, elle ne fait jamais montre de ses émotions, de sa présence ou de son histoire. C'est lui qui parle pour elle et qui la représente. Or il est un étranger, il est relativement riche, il est un homme, et ces faits historiques de domination lui permettent non seulement de posséder physiquement Kuchuk Hanem, mais de parler pour elle et de dire à ses lecteurs en quoi elle est « typiquement orientale ». Ma thèse est que la situation de force entre Flaubert et Kuchuk Hanem n'est pas un exemple isolé ; elle peut très bien servir de prototype au rapport de forces entre l'Orient et l'Occident et au discours sur l'Orient que celui-ci a permis. » (SAID Edward W., *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1997, p. 18). Voir sur ces questions les travaux de BOUKOBZA Julie, *Être danseuse « orientale » au Caire : constructions, usages et enjeux d'une figure du féminin*, thèse de doctorat, sous la direction de Hélène Claudot-Hawad, université d'Aix-Marseille, 2006 ; « Danser l'Orient. Touristes et pratiquantes transnationales de la danse orientale au Caire », *Cahiers d'études africaines*, n° 193-194/1, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2009, pp. 203-226.

13. Aujourd'hui, les acteurs qui sont impliqués dans le processus d'artification, et notamment ceux qui qualifient leur travail de « contemporain », se définissent généralement comme chorégraphes. L'emploi du terme « chorégraphe » constitue aussi une façon de se rapprocher du milieu de la danse contemporaine et de faire avancer le processus d'artification des danses issues des pays arabes.

14. J'utilise les guillemets aussi pour le terme contemporain pour mettre en évidence le fait que, tout comme le terme « oriental », il recouvre une très grande diversité de pratiques.

15. Il s'agit d'Assia Guemra, Marie Al Fajr, Saâdia Souyah, Suraya Hilal et Alexandre Paulikevitch que j'ai interrogés lors de mon terrain. Ils ont leur propre façon de nommer leur danse : Assia Guemra dit « danse orientale contemporaine », Marie Al Fajr « danses d'Egypte, une approche contemporaine », et Saâdia Souyah nomme son collectif Centre de danses arabes et écriture contemporaine (CDAEC), et lorsqu'elle parle de son travail, elle utilise l'expression « danse arabe contemporaine ».

16. Les représentations données par les Orientalistes sont les fruits de projections imaginaires et les produits de la domination coloniale. Pour avoir un aperçu des représentations des femmes, voir entre autre CHEBEL Malek, *Dictionnaire amoureux de l'islam*, dessins d'Alian Bouldouyre, Paris, Plon, 2004, en particulier les articles « Odalisque » et « Erotisme » ; THORNTON Lynne, *La femme dans la peinture orientaliste*, Courbevoie, Éditions A.C.R., 1985.

17. J'ai traité les problématiques spécifiques de l'enseignement de cette danse et de l'accès à l'enseignement dans ma thèse : BOLDRIN Beatrice, *La danse orientale entre stéréotypes et symboles : enjeux de « féminités contemporaines »*, thèse de doctorat, sous la direction de Michela Marzano, université Paris Descartes, 2014. Elles ne seront pas approfondies ici, cet article étant centré sur la visibilité théâtrale de la « danse orientale ». Pour un approfondissement relatif à l'enseignement des danses traditionnelles et du monde je renvoie à l'étude d'APPRILL Christophe, DJAKOUANE Aurélien, NICOLAS Maud, *L'enseignement des danses du monde et des danses traditionnelles*, Paris, L'Harmattan, 2013.

18. Ce terme a été régulièrement employé, non sans ambiguïtés, par les danseurs et danseuses interrogés pendant mon terrain (Suraya Hilal, Assia Guemra, Suraya Hilal, Alexandre Paulikevitch entre autres). Il s'agit d'un retour au traditionnel, car l'essor du style de « danse orientale cabaret », qui est devenue la forme la plus connue et pratiquée a, en quelque sorte, relégué au second plan les danses traditionnelles. Pour les danseurs et danseuses qui travaillent à ce processus d'artification, il s'agit aujourd'hui de « retourner au traditionnel » pour que les danses issues des pays arabes, en se libérant de la connotation érotique, (re)trouvent un ancrage identitaire fort.

19. Cette liste n'est pas exhaustive, car chaque acteur de ce terrain a une idée de la danse traditionnelle propre et différente de celle des autres, ce qui rend difficile une définition générale. D'un point de vue analytique, cette idée de tradition si vaste et polyvalente rendrait nécessaire un travail de terrain approfondi sur les pratiques de ces danses dans les pays arabes, pour ensuite pouvoir analyser la manière dont est utilisé le terme « tradition » par les danseurs et danseuses en France.

20. Ces expressions entre guillemets sont celles utilisées par les danseuses que j'ai interrogées lors de mon terrain. Pour une perspective historique sur l'utilisation de ces catégories au XIX^e siècle, voir : DÉCORET-AHIHA Anne, *Les danses exotiques en France 1880-1940*, Pantin, Centre national de la danse, 2004 ; « L'exotique, l'ethnique et l'authentique. Regards et discours sur les danses d'ailleurs », *Civilisations*, n° 53, 2005, pp. 149-166.

21. Entretien réalisé à Paris le 2 février 2012.

22. La qualification de traditionnel est élargie non seulement à différentes danses provenant des pays arabes, mais aussi aux influences des autres traditions qui se sont greffées à ces pratiques au cours de l'histoire récente de cette danse : des techniques de relâchement, de centrage et de respiration provenant d'Extrême-Orient comme, par exemple le yoga, le tai-chi-chuan et le butô. Il s'agit de pratiques qui, comme dans le cas de Suraya Hilal, peuvent être intégrées dans l'entraînement ou dans le travail créatif de la danse.

23. Ce style de danse a été créé par Suraya Hilal et Alessandro Bascioni. Il a toutefois été appelé « Hilal dance », ce qui donne une certaine primauté à la figure de Suraya Hilal sur ce travail commun. Pour cette raison, je vais parfois citer uniquement le nom de Suraya Hilal.

24. À ma connaissance, Alexandre Paulikevitch n'a pas donné de stages de danse en France pendant la période de mon terrain.
25. Tous deux se réfèrent à la tradition égyptienne, mais Suraya Hilal fait surtout référence au mouvement quotidien des gens en Egypte et Alexandre Paulikevitch au *baladi*, danse improvisée du peuple.
26. Suraya Hilal y a aussi apposé un droit de copyright en sa faveur.
27. Pour voir un exemple du travail de Suraya Hilal et d'Alessandro Bascioni, je renvoie à la vidéo du spectacle « Al Aseel part 1 » créée en 2004, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=gT1L-o4cGEs>, page consultée le 21 mars 2015.
28. Ils se réfèrent surtout aux « dessins » des mains.
29. Pour transmettre cela dans ses cours, Suraya Hilal utilise souvent l'expression « chercher dans le sol l'impulsion du mouvement ». Cette information est issue de l'observation participante que j'ai faite lors de la formation *Hilal Dance Week* qui s'est tenue à Düsseldorf en 2010.
30. Pour plus d'informations, voir « Hilal Dance », sur le site de la danseuse, [en ligne], <http://www.hilaldance.com/hilal-dance/hilal-dance-about.php>, page consultée le 20 mars 2015.
31. Voir : BOUKOBZA Julie, *Être danseuse « orientale » au Caire : constructions, usages et enjeux d'une figure du féminin*, thèse de doctorat, sous la direction de Hélène Claudot-Hawad, université d'Aix-Marseille, 2006.
32. Ils définissent le mouvement égyptien « brut » comme « une cohésion extraordinaire dans le mouvement naturel, quotidien des gens en Egypte, la façon selon laquelle ils jouent rythmiquement avec la terre. L'enracinement permet à l'énergie qui connecte de se répandre vers le haut, à travers la colonne vertébrale dans une immobilité élégante du haut du corps. Le nouveau système de mouvement que j'ai avec mon compagnon a été une chance de faire évoluer la danse depuis ses racines. Hilal dance est le mouvement oriental, c'est l'utilisation de l'énergie interne dans toute expression et dans tout mouvement. Le langage peut paraître simple. Avec l'utilisation de la respiration, ce langage devient multi-strate et complexe dans son apparence, dans son ressenti et dans son application. Les mouvements de la danse sont complètement dépendants de comment on utilise l'énergie de la colonne vertébrale à travers le centre du corps, l'exécution de chaque mouvement dépend de comment on utilise l'énergie pour le faire. Hilal dance est puissante par son habilité à transmettre les idées les plus abstraites et les plus profondes et les sensations les plus immédiates ». Il s'agit d'un extrait d'un entretien donné par Suraya Hilal, traduit par mes soins de l'anglais. L'entretien est visible sur YouTube, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=FbsNRjpRpmE>, page consultée le 21 mars 2015.
33. Son travail a été peu reconnu du point de vue institutionnel en France jusqu'à aujourd'hui. Sa danse y est toutefois bien connue et suivie dans le milieu des pratiquantes de « danse orientale » grâce aux stages qu'elle donne et au réseau international d'élèves qu'elle a construit depuis le début des années 2000.
34. GUELLOUZ Mariem, « De la danse contemporaine au Maghreb à une danse contemporaine maghrébine », *Marges. Revue d'art contemporain*, n° 16, avril 2013, p. 67.
35. VERNAY Marie-Christine, « Alexandre Paulikevitch, danseur du genre », *Libération*, 25 mars 2014, page non disponible.
36. Pour voir des extraits de ce spectacle, je renvoie à la vidéo : « *Tajwal* – a dance performance by Alexandre Paulikevitch », [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=m1TKH1Mis2I>, page consultée le 21 mars 2015.
37. VERNAY Marie-Christine, *op. cit.*
38. Le spectacle en porte la trace. Il est parsemé de phrases-insultes en arabe qui sont intégrées dans la musique et qu'on pourrait traduire par des expressions comme « j'espère que tu vas mourir » ou « regarde quelle gueule ».
39. Pour en souligner le caractère engagé, il déclare se situer dans le milieu de la performance et non celui du spectacle.

40. Mais il affirme qu'« elle n'est pas contemporaine ».
41. Bruit des bombes fusionné avec la musique, insultes en arabes récitées pendant qu'il danse, etc.
42. Entretien réalisé à Paris, le 10 février 2013.
43. Le quotidien *Le Monde* lui a consacré un article intitulé « Les danseuses n'ont pas le monopole du ventre » à ce spectacle et à celui de Radhouane El Meddeb intitulé *Au temps où les arabes dansaient....* Voir : BOISSEAU Rosita, 20 février 2014, page non disponible. Radhouane El Meddeb, chorégraphe d'origine tunisienne et vivant en France depuis une vingtaine d'années, a aussi utilisé la « danse du ventre » dans son spectacle *Au temps où les arabes dansaient....* Ce spectacle a été également médiatisé grâce au fait que le chorégraphe, qui vient de la danse contemporaine, est un artiste associé en résidence au 104 (espace de résidence et de production des artistes, Paris 19^{ème}), ce qui lui assure une visibilité médiatique. Ceci montre que ce sont surtout les danseurs qui accèdent aujourd'hui à une certaine notoriété, Alexandre Paulikevitch et Radhouane El Meddeb étant les seuls à avoir attiré dernièrement l'attention de journaux importants.
44. Cette expression a été utilisée lors d'un entretien fait à Paris en mai 2012.
-

RÉSUMÉS

Cet article propose une réflexion sur les processus d'artification des danses issues des pays arabes qui se développent actuellement dans le paysage culturel parisien. Lors de mon enquête de terrain dans ce milieu, j'ai constaté que l'acquisition d'une visibilité sur la scène chorégraphique d'aujourd'hui représente une priorité pour la majorité des danseurs et danseuses dont le travail est identifié comme « oriental ». L'accès à la scène permettrait non seulement un changement de leur statut social, mais aussi la création de nouvelles formes qui cherchent une décolonisation de l'imaginaire de ces danses. Pour cela, les danseuses et danseurs dirigent souvent leurs recherches vers le « contemporain » et vers les danses traditionnelles. Il s'agit de réfléchir ici aux actions que les danseurs et danseuses entreprennent pour que leurs créations soient programmées dans les théâtres et reconnues comme une forme légitime d'art scénique, mais aussi de penser les glissements entre ces différentes catégories et styles de danses.

This article concerns the artification processes of «oriental dances» on today's choreographic scene in Paris. In my field survey I have found out that the gain of visibility on the choreographic scene is a priority for the majority of oriental dancers. The theatrical performance would improve «oriental» dancers' social status and would lead the creation of new forms that aim at a decolonization of the imaginary of these dances. For that purpose, dancers are searching to combine «oriental dance» with «contemporary dance» and traditional dances. In this article I will consider the strategies dancers use in order to increase «oriental dances» visibility and to promote «oriental dances» recognition as scenic art forms and the shifts between different categories and styles of dance.

Questo articolo propone una riflessione sui processi di artificazione delle «danze orientali» nel panorama parigino attuale. Nella mia inchiesta sul campo ho constatato che l'acquisizione di una visibilità sulla scena coreografica attuale è una priorità per la maggior parte dei danzatori e delle danzatrici che lavorano con delle influenze arabe. L'accesso alla scena permetterebbe non solo un miglioramento del loro statuto sociale, ma anche la creazione di nuove forme che tendono verso

una decolonizzazione dell'immaginario di queste danze. A tal fine, le danzatrici e i danzatori dirigono spesso la loro ricerca verso il «contemporaneo» e le danze «tradizionali». Si tratterà di analizzare qui le strategie che i danzatori e le danzatrici mettono in pratica perché le loro creazioni siano programmate nei teatri e pienamente riconosciute come delle forme d'arte scenica e di considerare gli slittamenti che ne derivano tra varie categorie e stili di danza.

INDEX

Mots-clés : artification, danse orientale, visibilité

Keywords : artification, oriental dance, visibility

Parole chiave : danza orientale, visibilità, artificazione

AUTEUR

BEATRICE BOLDRIN

Beatrice Boldrin est docteure en philosophie (thèse sur *La danse orientale entre stéréotypes et symboles : enjeux de « féminités contemporaines »*, soutenue en novembre 2014). Diplômée de l'université Paris 3 avec un Master en Littérature comparée en 2008, elle a collaboré avec le CND (Ateliers des doctorants en danse) et avec la Biennale de Venise (bureaux de presse et organisation dans les secteurs Danse, Théâtre, Musique et Cinéma).