Les danses « orientales » en France du XIX^e siècle à nos jours : histoire d'images, regards d'histoire

*Images and Ways of Looking at "Oriental" Dances in France from the Nineteenth
Century to the Present*

Anne-Laure Garrec

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cel/656>

DOI : 10.4000/cel.656

ISSN : 2262-208X

Éditeur

École du Louvre

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2012

Référence électronique

Anne-Laure Garrec, « Les danses « orientales » en France du XIX^e siècle à nos jours : histoire d'images, regards d'histoire », *Les Cahiers de l'École du Louvre* [En ligne], 1 | 2012, mis en ligne le 01 septembre 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cel/656> ; DOI : 10.4000/cel.656

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Les *Cahiers de l'École du Louvre* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Les danses « orientales » en France du xix^e siècle à nos jours : histoire d'images, regards d'histoire

Images and Ways of Looking at "Oriental" Dances in France from the Nineteenth Century to the Present

Anne-Laure Garrec

- ¹ Au xix^e siècle, l'Orient est « un champ fermé, une scène de théâtre attachée à l'Europe¹ », qui s'étend des pays du nord de l'Afrique jusqu'au continent asiatique. Il fascine autant qu'il effraye par sa différence. Outre la littérature et la peinture orientalistes, les expositions universelles et le music-hall participent de la construction d'un imaginaire qui conditionne la perception de l'Orient par le public. Ils nourrissent, par exemple, le fantasme de la femme orientale exécutant une danse exotique à caractère érotique. Après les années 1940, qui marquent la fin du « genre exotique² », la « danse orientale », plus communément appelée « danse du ventre », ne cesse de souffrir de l'image réductrice d'une attraction populaire vouée à séduire un public à dominante masculine. La « danse indienne³ », en revanche, est définie comme une pratique artistique par le monde de la danse français. Une telle différence d'appréciation relève du paradoxe dans un contexte postcolonial favorable à la reconnaissance et à la rencontre des singularités culturelles : l'évolution du système de représentation des danses extra-occidentales et de leurs interprètes aurait en effet conditionné la distinction de valeur des danses orientale et indienne.

De la représentation au mouvement, deux images de la femme

- ² En 2003, le journal *Le Parisien* publie un article sur le spectacle *Zikrayat* de la danseuse orientale Leïla Haddad. Le journaliste ne peut s'empêcher de faire référence aux célèbres

artistes Ingres et Delacroix : « Ce spectacle ensorcelant est une célébration de la féminité dans la moiteur tiède et secrète de quelques palais orientaux. Les costumes en voiles et mousselines sont d'un exotisme de harem et font penser à l'orientalisme des tableaux de Delacroix, Chassériau, Ingres⁴ ». À l'aube du xxi^e siècle, les danseuses orientales sont appréhendées à travers le prisme de l'imaginaire orientaliste construit initialement sous la plume et le pinceau des écrivains et des artistes⁵. Le célèbre tableau d'Eugène Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1834, musée du Louvre, INV. 3824), nous invite à entrer dans l'intimité étrange mais fascinante de trois femmes orientales. Le temps semble suspendu dans cet espace confiné et envahi de luxueuses étoffes. Dans *Le Bain turc* (1862, musée du Louvre, RF 1934), Jean-Auguste-Dominique Ingres fait triompher les lignes sinueuses de créatures nues et alanguies autour d'un bassin. Les artistes orientalistes donnent corps à la plus célèbre des odalisques, Shéhérazade, en fixant la femme orientale, mystérieuse et sensuelle, dans un lieu clos fantasmé par l'œil masculin. Le harem représente aux yeux des Occidentaux « un paradis sexuel⁶ » où les femmes acceptent leur condition de captive asservie au plaisir masculin.

Fig. 1

Paul Bouchard, *Les almées*, vers 1893, huile sur toile, H. 1.61 ; L. 1.33 m. Paris, musée d'Orsay, RF 1977 93, don d'André Bouchard

© RMN (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

- 3 D'autres artistes vont peindre une image fantasmée des danseuses orientales, fondée sur l'idée du plaisir extatique et de la séduction par le mouvement dansé. Vers 1893, Paul Bouchard réalise son tableau *Les Almées* (fig. 1). Deux femmes dansent devant le maître du harem, accompagné de sa favorite. Elles sont vêtues d'un saroual, d'une chemise de gaze et d'une brassière couvrant la poitrine. Leur taille est entièrement dénudée de manière à concentrer le regard des spectateurs sur le travail du ventre et la cambrure lombaire.

Leurs cheveux longs, couverts d'un long voile transparent, tombent dans le dos jusqu'aux reins. Le corps diaphane des danseuses dessine une ligne serpentine donnant l'illusion d'un mouvement d'ondulation langoureux. Cette image peut être aisément transposée à l'époque contemporaine. À quelques nuances près, les danseuses orientales portent un costume comparable aux femmes des peintures orientalistes. Dans un des tableaux du spectacle *Belly Dance Show* en 2006, Gemma se présenta sur la scène de la Cigale dans la tenue dite traditionnelle du *raqs al-sharqi*⁷ (fig. 2). Sa poitrine était mise en valeur par un soutien-gorge orné de paillettes et de pierreries ; les courbes de son bassin étaient accentuées par une jupe en voile ceinturant les hanches. Gemma offrait au regard du public l'image d'un corps érotisé par une parure exagérant la sensualité féminine.

Fig. 2

Gemma, compagnie Mille et Une Nuits, spectacle *Belly Dance Show* à la Cigale, Paris, 2006 – fonds photographique de la Compagnie des Mille et Une nuits

© BÉRANGÈRE GARDANT / MILLE ET UNE NUITS.

- 4 Au-delà du costume, les mouvements ondulatoires, saccadés et vibratoires de la danseuse favorisent la création de fantasmes tendant à « chosifier le corps oriental et sa pensée chorégraphique⁸ ». La danse orientale est identifiée à une parade de séduction dans laquelle le voile joue un rôle important : par le jeu fascinant de l'apparition et de la disparition du corps, il met en évidence la symbolique duelle de l'effacement charnel de la danseuse et de l'exacerbation de sa sensualité. Le terme « voile » se traduit en arabe par *hijab*, signifiant « ce qui sépare deux choses⁹ ». Cet accessoire instaure en effet une distance entre les yeux du spectateur et la danseuse. Mais sa transparence et sa mobilité quasi constante favorisent paradoxalement la rencontre visuelle du public avec cette figure féminine en mouvement. Il participe d'une « dialectique de l'amour » qui se situe entre « l'élan charnel et la pensée : lorsque le geste passe pour le mot indicible et que le

mot ouvre la voie au geste qui l'incarne¹⁰ ». Le spectateur hésite alors entre aveu du désir et condamnation morale, entre attachement au corps et refoulement de cet objet délictueux menant à la perte. La danseuse suscite la fascination autant que la répulsion, à l'image de la figure mythique de Salomé. Elle représente la femme fatale, envoûtante mais dangereuse, qui séduit le roi Hérode pour mieux le réduire à son propre désir : obtenir la tête de Jean-Baptiste sur un plateau d'argent. Sa danse est avant tout l'expression érotique d'une réalité charnelle confinant à l'invite sexuelle. Salomé cristallise dans l'imaginaire collectif « cette ambivalence, ce passage de la danse à la prostitution, cette dangerosité du désir et ce mélange de luxe et de luxure¹¹ ».

- 5 L'association faite entre la danseuse et la prostituée n'a cessé de conditionner la perception des danseuses orientales depuis le xix^e siècle. Lors des expositions universelles et coloniales, les Français assistent aux prestations des *ouled-naïls* dans le Café maure du pavillon de l'Algérie ou des *ghawâzî* dans la rue du Caire. Leur mise en scène pittoresque à connotation orientaliste et coloniale conforte l'image archétypale de la « danse du ventre ». Par l'emploi même de cette expression, le public la réduit à un numéro de divertissement ambigu entretenant « l'«idée» d'une prostitution orientale¹² ». Dans les cabarets orientaux des années 1940-1970, les hommes n'hésitent pas à donner quelques pièces de monnaie à la danseuse, allant même parfois jusqu'à solliciter ses faveurs. Selon le musicien Youssef Hagège, il était coutume en effet de « mettre de l'argent sur le front ou dans la poitrine¹³ » de la danseuse pendant sa prestation. Ce rituel du pourboire tend à être abandonné à partir de la fin des années 1980, époque à laquelle la danse orientale est progressivement portée à la scène. Mais des restaurants continuent d'offrir à leurs clients des prestations de danse orientale ayant valeur d'attractions. En 2007, Abdellatif Kechiche témoigne de leur activité dans son film *La Graine et le Mulet*. L'héroïne, Rym, jouée par Hafsia Herzi, improvise une danse orientale dans le restaurant de son beau-père à Sète, afin de faire patienter les clients attendant le service du couscous.
- 6 D'un point de vue formel, la danse orientale se caractérise par la libre expression du corps. En l'absence d'un langage technique codifié et d'un répertoire chorégraphique, nombreux sont ceux qui y voient un simple trémoussement du corps destiné à divertir le public. Il existe, bien sûr, des principes fondamentaux communs à toutes les danseuses, tels que les mouvements ondulatoires et vibratoires du ventre. Malgré tout, le déficit de cohérence éducative et l'apparente simplicité technique de la danse orientale constituent des obstacles à sa reconnaissance artistique parmi les professionnels de la danse et le public. La danse indienne apparaît au contraire beaucoup plus complexe et savante. Seul un féru de danse indienne sait que tous les styles classiques se composent de trois formes : la danse pure, *nritya* en sanscrit, révèle la beauté technique du geste, son élan vigoureux et des postures sculpturales ; le *nritya* est une danse fondée sur l'expression des émotions, délicate et gracieuse ; la danse narrative, ou dramatique, *nâtya*, associe le *nritya* et le *nritya*, pour raconter les aventures des dieux hindous. À l'instar du *bharata nâtyam*, les styles *odissi*, *kuchipudi*, et *mohini attam* mettent principalement en jeu la moitié supérieure du corps de la femme. Chaque partie du visage est constamment sollicitée : les sourcils, les yeux, le nez, la bouche, les joues. Les mains parlent un langage d'une infinie richesse sémantique, le *mudrâ* en sanscrit. Les mouvements des jambes et des pieds soulignent le rythme de la musique. À défaut de connaître et de comprendre parfaitement la danse indienne, le public salue la virtuosité technique de ses interprètes féminines qui sont élevées au rang d'artistes dans le monde de la danse français depuis la moitié du xx^e siècle.

- 7 La plupart des spectateurs est également séduite par l'élégance sophistiquée des danseuses. La « beauté indienne » se révèle artificielle comparativement à la « beauté orientale » jugée plus naturelle au regard d'une chevelure libérée et d'un corps peu contraint par les vêtements. En 1973, Jacqueline Cartier décrit la somptuosité des parures portées par Alarmel Valli et Anoka Panikar au Théâtre de la Ville de Paris : « Les diamants palpitent aux narines, le costume rutille drapé avec science¹⁴ ». Les bijoux et le sari sont communs aux danseuses de *bharata nâtyam*, d'*odissi*, de *kuchipudi* et de *mohini attam*. Seuls le nombre et la couleur diffèrent sensiblement selon les styles. Lors d'un spectacle de *mohini attam*, Kalamandalam Leelamma porte toujours un sari blanc et or, conformément au costume traditionnel de la région du Kerala, dans le sud de l'Inde (fig. 3). À l'instar des danseuses de *bharata nâtyam* ou d'*odissi*, ses orteils et l'extrémité de ses doigts sont enduits d'une teinture rouge (le *alta*), « pour leur donner la couleur naturelle des fleurs de l'arbre *ashoka* », selon le traité de danse du *Nâtya Shâstra* (ch. 23, v. 36)¹⁵. La richesse et la complexité symbolique des ornements de la danseuse indienne donnent l'image d'une femme-œuvre d'art, située hors du champ de la réalité, dans un carcan d'éternité.

Fig. 3

Kalamandalam Leelamma, Maître du Mohini Attam, Festival de l'imaginaire, Théâtre de l'Alliance française, Paris, 2010 – Fonds de documentation de la Maison des cultures du monde, cote IN10005
© Bill Akwa Betoté / MCM

- 8 Les spectateurs sont aisément fascinés par l'allure hiératique de la danseuse, mais aussi par le mystère insondable de ses mouvements. Il émane d'elle une dimension sacrée qui a marqué l'imaginaire collectif depuis le xix^e siècle. En 1905, Mata Hari, née Margareta Zelle (1876-1917), se présente officiellement en tant que danseuse hindoue au musée Guimet. Grâce à sa renommée, le numéro hindou devient « un genre chorégraphique propre au music-hall jusqu'aux années 1930¹⁶ ». Bien qu'au music-hall la touche de religiosité ne soit

qu'un prétexte à l'érotisme, le public conserve du numéro hindou l'image d'une danse originale dont l'étrangeté renforce l'idée d'un mystère sacré. Sans doute est-il aussi influencé par les numéros de quelques femmes privilégiant la création chorégraphique à l'épanchement érotique. Nyota Inyoka, par exemple, s'inspire des iconographies de statues hindoues illustrant des gestes et des postures de danse indienne. L'image de la bayadère¹⁷ sacrée continue aujourd'hui d'être diffusée par le music-hall. En 2003, le directeur artistique du Lido, Pierre Rambert, crée la revue *Bonheur*. Dans le tableau sur l'Inde, les spectateurs peuvent notamment admirer la statue du dieu de la danse *Nâtarâjâ* devant laquelle évolue une danseuse en sari à l'allure sculpturale (fig. 4). Quel que soit le contexte de représentation, la danseuse indienne est comparée à une divinité, telle la déesse de l'Aurore, ou à une femme honorant les dieux. Lors du Festival de l'Inde en 1971, la danseuse Saroja fut comparée à une *devadâsî* :

Joignant à cela une beauté de chaque mouvement, Saroja me semble être l'incarnation parfaite des « devadasis » – servantes des dieux – telles qu'elles sont représentées sur les temples du sud de l'Inde : partout où se meut la main, les regards la suivent, où vont les regards, l'esprit suit¹⁸...

Fig. 4

Statue du dieu *Nâtarâjâ*, revue *Bonheur*, tableau « Inde », Lido, Paris, 2011 – Fonds photographique du Lido de Paris

© Photo Lido de Paris.

- 9 Les spectateurs vont cristalliser par projection imaginaire cette idée d'un éternel féminin aux deux visages. Les danseuses orientales et indiennes sont distinguées par l'esthétique de leurs parures et de leurs mouvements. Les unes figurent des femmes à moitié dénudées et ondulant avec lascivité, tandis que les autres représentent des sculptures vivantes richement ornées et exécutant une danse d'une grande sophistication technique. Mais

l'esthétique dichotomique des danseuses indienne et orientale ne suffit pas à expliquer leur différence d'appréciation par le public.

Construction et promotion de la tradition

- 10 À partir de la fin des années 1940, dans un contexte mondial de bouleversement géopolitique, les rapports d'altérité évoluent notamment vers une reconnaissance de la diversité culturelle. D'anciennes et de nouvelles institutions s'engagent dans la voie du rapprochement des populations en diffusant les formes théâtrales et dansées de territoires anciennement colonisés. En 1955, le Festival international d'art dramatique de la Ville de Paris devient officiellement le Théâtre des Nations à la demande de l'Institut international du Théâtre. Les archives de la presse mentionnent et cautionnent le but de l'institution d'être « un haut-lieu de rencontre culturelle internationale » plus qu'« un théâtre de confrontation ».
- 11 Cette mise en lumière de la danse indienne est relayée par le musée Guimet, qui en devient un lieu de diffusion privilégié sous l'impulsion de Suzanne Juillerat. Dans la revue *Danses et Rythmes* parue en 1959, la secrétaire générale de l'Association des Amis de l'Orient confirme son objectif de faire connaître au public « la danse asiatique, cette inconnue », au sein d'un environnement approprié respectant au mieux ses qualités essentielles. À l'instar de nombre de ses contemporains, elle soupçonne non seulement l'ignorance, mais aussi l'exotisme, d'être des obstacles à l'appréciation des autres cultures dans toutes leurs composantes : « L'exotisme doit rester dans le placard aux oripeaux si l'on veut éviter le péril de juger aux dépens de l'essentiel, du plus profond, de l'authentique, de la communication d'eux-mêmes que nous font des hommes¹⁹ ». Suzanne Juillerat souhaite bannir l'emploi du mot « exotisme » dont la connotation coloniale nuit à la reconnaissance de la différence. À l'exemple du musée Guimet, des lieux de spectacle tels que le Centre des Relations culturelles franco-indiennes ou le Théâtre de la Ville vont favoriser le rayonnement national de la danse indienne dans les décennies suivantes. L'intérêt du public se maintient aussi grâce au soutien des festivals de danse. Le Festival de l'Imaginaire, organisé par la Maison des cultures du monde, reste jusqu'à aujourd'hui un événement exceptionnel de promotion de la danse indienne.
- 12 Face à une telle diffusion des pratiques culturelles de l'Inde, la danse orientale semble fortement marginalisée. Ses interprètes éprouvent des difficultés à s'affirmer sur les scènes françaises et réveiller l'attention du public. Cette situation peut susciter l'incompréhension, dans la mesure où un nombre croissant d'individus défend l'idée de la reconnaissance et de la rencontre des cultures du monde. Les cabarets orientaux sont les seuls lieux publics à offrir tous les soirs à leurs clients – issus majoritairement des communautés maghrébines et moyen-orientales de la capitale – une succession de prestations à valeur d'attractions, parallèlement au service de restauration. Le cabaret El Djazaïr, situé dans le 5^e arrondissement de Paris, est un des premiers établissements ouverts avant la Seconde Guerre mondiale. Salim Halali inaugure Ismaïlia Folies et Le Sérail à la fin des années 1940, dans le 8^e arrondissement. Dès la fin de la guerre d'Algérie, en 1962, la plupart de ces cabarets connaît un déclin inexorable qui les contraint à fermer leurs portes.
- 13 Les rapports conflictuels existant entre la France et les pays du Maghreb pendant la décolonisation²⁰ pourraient expliquer l'absence d'intérêt porté par les scènes nationales à

la danse orientale, si les troupes officielles de danses traditionnelles de ces mêmes pays n'étaient pas invitées à s'y produire. En 1964, par exemple, le Théâtre de Paris et le Théâtre Gérard Philippe à Saint-Denis accueillent les ballets du Théâtre national algérien. Sans doute perçoivent-ils la danse du ventre comme une pratique de variété dont le caractère traditionnel est mis en doute. Toute danse peut être qualifiée de traditionnelle dans la mesure où elle se transmet par héritage d'une génération à une autre. Mais en France, la tradition induit l'idée de la transmission d'un état originel et pur, c'est-à-dire authentique, depuis un milieu social, culturel et géographique identifié. Selon un tel point de vue, la danse orientale peut difficilement être qualifiée de traditionnelle. Son origine géographique nous semble floue, son histoire obscure et sa pratique formelle et sociale incertaine, tant imaginaire et réalité se confondent en elle. Des chorégraphes tentent de valoriser la danse orientale en lui attribuant une origine antique : elle serait l'héritière d'un rite de fécondité pratiqué dans les temples anciens par des danseuses-prêtresses en l'honneur de la Déesse-Mère. Mais aucune trace écrite ou iconographique ne vient attester avec certitude d'une tradition millénaire de nature sacrée. Comme l'a souligné l'ethnomusicologue Christian Poché, « il est vrai qu'en basculant du côté du sacré, la *raqs sharqî* serait automatiquement légitimée et soustraite de l'opprobre qui l'entoure²¹ ». L'expression arabe *raqs al-sharqî* est de plus en plus employée pour dissiper le malentendu d'une qualification occidentale approximative. L'adjectif « oriental » renvoie en effet à « une localisation indifférenciée et a-nationale²² » héritée de l'époque coloniale : l'Orient. Danseuses, chorégraphes et spécialistes admettent qu'il est difficile, voire impossible, de déterminer avec certitude le ou les territoires d'origine de la danse orientale. Seule une chose est sûre, ou presque : de nombreux pays d'Orient, compris entre le Maghreb et la Turquie, en passant par la péninsule arabique, sont toujours des territoires de pratique de la danse orientale.

- 14 Aucun pays du Maghreb et du Moyen-Orient ne manifeste pourtant l'envie ou le besoin d'en revendiquer la maternité et son appartenance au patrimoine culturel immatériel national. Le gouvernement égyptien s'attache même, dès la fin des années 1950, à éradiquer la pratique de la danse orientale au profit du développement des danses traditionnelles. Des danseuses finissent également par approuver la disparition de leur ancienne discipline. En 1963, la nouvelle vedette de la troupe folklorique d'Ali Reda, Farida Fahmi, déclare dans le journal *Combat* ne plus croire en la danse orientale. Selon elle, « l'avenir est au folklore, aux danses obéissant à des règles techniques, exprimant des idées, des images, des histoires de notre vie passée et présente²³ ». Au regard de la situation contemporaine de la danse orientale en Égypte, le projet du gouvernement de Nasser semble avoir abouti. Seuls les cabarets et les casinos attenants aux grands hôtels proposent aux touristes des numéros de danse orientale dont les interprètes sont d'ailleurs de nationalité étrangère. D'après l'autobiographie de la danseuse Dina²⁴, les femmes égyptiennes n'osent plus s'engager dans une carrière de danseuse orientale par peur du blâme moral et de la déconsidération sociale induisant leur marginalisation. Comme l'a montré Julie Boukobza dans sa thèse sur les danseuses professionnelles au Caire²⁵, les danseuses sont associées à des prostituées. Le dénuement partiel de leur corps est perçu comme une transgression majeure car il instaure une relation d'intimité intolérable dans l'espace public entre la danseuse et les spectateurs. Des pays sud-méditerranéens jusqu'à la France, la danse orientale est victime d'un mépris public qui la maintient en marge des milieux de représentation des danses extra-occidentales valorisées pour leur caractère traditionnel.

- 15 Après avoir acquis son indépendance en 1947, l'Inde souhaite revendiquer son identité culturelle nationale en promouvant à l'échelle mondiale ses danses de tradition millénaire. La France accorde un immense soutien à leur diffusion et ce, dès les années 1950, car dans un contexte d'après-guerre marqué par les décolonisations, les pratiques dites traditionnelles répondent au besoin d'une nouvelle stabilité en inspirant l'idée rassurante d'un monde continu et immuable. Mais en réalité, tous les styles de la danse classique indienne, tels qu'ils sont représentés sur les scènes françaises, sont hérités d'un passé assez récent, daté entre le xix^e siècle et le milieu du xx^e siècle. Le *sadir*, par exemple, pratiqué dans l'État du Tamil Nadou, bénéficie d'une réhabilitation dans les années 1930. Il est d'ailleurs rebaptisé sous le nom de *bharata nāṭyam*. À cette époque, des partisans du mouvement national indien cherchent à rétablir la pratique de cette danse sacrée pour défier le pouvoir britannique. Au xix^e siècle, le gouvernement colonial l'avait en effet condamnée sous le prétexte qu'elle avait été pervertie sur les plans moral et religieux par des femmes accusées de prostitution. Le renouveau du *sadir* se fonde donc sur une mémoire littéraire et iconographique²⁶ dont la transcription dans l'espace nécessite une interprétation des unités posturales par le mouvement dansé. Maîtres et élèves privilégient également la dimension spirituelle du *bharata nāṭyam* en valorisant le *bhakti*, c'est-à-dire la dévotion du fidèle pour le dieu, et non l'amour terrestre. Influencés, malgré eux peut-être, par les jugements réprobateurs des dirigeants britanniques, ils ont le sentiment de retrouver l'authenticité de leur danse en la dépouillant d'une dimension érotique introduite par des *devadāsī* exerçant, non plus dans les temples, mais dans le monde profane des cours princières de l'Inde du Sud. Même si la tradition ne garantit en aucun cas la préservation d'une danse authentique, c'est-à-dire conforme à un état originel, elle ne cesse de fonder l'appréciation des danses extra-occidentales. La promotion française de la danse indienne devient dès lors plus aisée.

Situation postcoloniale française et représentations collectives : jeu de miroir

- 16 À la fin des années 1980, malgré un accès indéniable aux réseaux de diffusion de la danse classique ou contemporaine, la danse orientale reste victime d'une assimilation récurrente à une pratique exhibitionniste dénuée de toute valeur artistique. Les uns la condamnent en exprimant leur mépris, les autres choisissent de l'ignorer. Ces différentes attitudes vis-à-vis de la danse orientale s'expliquent peut-être, et en partie, par les rapports existant entre la France et les pays de l'Islam, dont les nations du Maghreb anciennement colonisées. Aujourd'hui, l'Orient ne fait plus rêver les Occidentaux comme au xix^e siècle. L'histoire récente a presque totalement dissout le fantasme d'un territoire de retour aux sources, où règnent luxe, amour, et beauté. L'Orient est davantage défini par des images de violence, d'autorité politique et religieuse, et de soumission de la femme. La perception de la danse orientale étant associée à celle de l'Orient, le public tend peut-être à la dévaloriser en raison d'une association systématique faite entre elle et des pays où le statut des femmes nous semble nier leurs droits fondamentaux à l'égalité et à la liberté.
- 17 La difficulté qu'éprouve le public à oublier l'image péjorative de la danse orientale est signe également de la fracture coloniale « née de la persistance et de l'application de schémas coloniaux à certaines catégories de population (catégories réelles ou construites)

²⁷ ». L'explosion des cours de danse orientale et son accès à la scène au tournant des années 1990 sont loin d'être des phénomènes isolés et anodins ; ils sont consubstantiels de l'émergence d'un mouvement pour la reconnaissance de l'histoire coloniale de la France. À cette époque, une partie de la population – en majorité des immigrés maghrébins et leurs descendants – souffre du déni de son histoire par la France. Le pays applique en effet le principe de l'oubli volontaire pour tenter de « dissocier histoire coloniale et histoire nationale²⁸ ». La mémoire des cabarets orientaux, par exemple, se perd après leur fermeture dans les années 1960-1970. Ce n'est qu'en 2010 que le catalogue d'exposition *Génération*, publié par la Cité nationale de l'immigration, s'attache à la réactiver dans un texte consacré aux musiciens maghrébins. Malgré la volonté croissante des danseuses orientales de faire reconnaître leur pratique comme une danse à part entière, celle-ci continue d'être perçue à travers le prisme de l'imaginaire. Selon Arkiya Touadi, « une réhabilitation sans réelle reconnaissance de l'Autre [et, par extension, de ses pratiques culturelles] reste néo-coloniale²⁹ ». La danse indienne est certes reconnue, mais sa reconnaissance n'a jamais vraiment mis en jeu « la question nationale³⁰ » contrairement à la danse orientale dont l'intégration en France s'inscrit à la fois dans l'histoire coloniale et dans l'histoire de l'immigration. Les propos d'Olivier Barlet et Sylvie Chalaye sur la création contemporaine des artistes d'origine africaine depuis les années 1990 semblent presque illustrer la situation postcoloniale de la danse orientale :

On veut intégrer celui qui vient d'ailleurs, cet Autre que l'on réduit à être « l'immigré », mais on n'intègre pas son expressivité artistique, dont on souhaite au contraire repérer clairement la spécificité non occidentale, une expression artistique forcément dépayssante, voire exotique³¹.

- ¹⁸ Alors que l'emprise coloniale française s'est étendue avec force en Afrique du Nord, elle s'est réduite en Inde aux territoires des comptoirs. Cet écart de situation explique en partie la différence des rapports postcoloniaux existant entre la France et ses anciennes colonies de l'Inde et du Maghreb. Dès les années 1950, la France s'attache en effet à reconnaître la singularité des pratiques culturelles indiennes par un important soutien institutionnel. La danse suscite très vite l'engouement du public français qui connaît un apogée au tournant des années 1970. L'actualité internationale est en effet marquée par la guerre entre les États-Unis et le Viêt Nam, qui soulève de nombreux mouvements de contestation. En France, la crise de mai 1968 révèle un sentiment de malaise et de mal-être d'une partie de la population – milieux étudiants et ouvriers – rejetant toute forme d'autorité. Dans un temps de conflits en tous genres, les sociétés occidentales aspirent au changement. Nombre de leurs jeunes membres trouvent alors dans les pratiques culturelles indiennes et la religion hindoue la réponse à leur quête de sens et d'apaisement. Au-delà d'un simple effet de mode, l'attrait des Occidentaux pour la culture de l'Inde s'inscrit dans un vrai mouvement d'adhésion collective qui ne cesse d'accueillir de nouveaux adeptes depuis la décennie 1970. Comme l'a souligné Martine Chemana, « la pensée et l'art indiens ne relèvent plus de l'exotisme lointain ou de la fascination romantique mais deviennent une expérience de plus en plus concrète³² ».
- ¹⁹ Si la danse indienne bénéficie d'un statut d'art depuis plus d'un demi-siècle, elle peine à séduire un large public hors d'un milieu spécialisé. Quelques chorégraphes tentent aujourd'hui d'y remédier en facilitant la compréhension de la danse classique indienne par une mise en scène moins épurée et plus libre. D'autres choisissent de désacraliser la notion de tradition sans pour autant la renier. Brigitte Chataignier et Elisabeth Petit, par exemple, osent bouleverser les codes de leur discipline en introduisant un langage contemporain qu'elles maîtrisent grâce à leur formation pluridisciplinaire. Malgré la

diffusion de leurs spectacles dans les festivals et théâtres, elles ne rencontrent pas encore l'adhésion escomptée. Laissons au public le temps d'apprécier ces nouvelles conventions. Quant à la danse orientale, des professionnelles s'attachent à la libérer du carcan des stéréotypes en dépassant l'argument de la séduction. Elles réussissent à faire de son prétendu défaut technique une force d'innovation chorégraphique par un travail de réflexion sur le discours corporel. Ainsi espèrent-elles investir durablement la scène des théâtres qui ouvre la voie royale d'une pleine reconnaissance artistique.

NOTES

1. Edward Saïd, *L'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1980, p. 80.
2. Anne Décoret-Ahiha, *Les Danses exotiques en France : 1880-1940*, Pantin, Centre national de la danse, 2004, p. 280.
3. La danse indienne regroupe ici tous les styles classiques pratiqués majoritairement par des femmes : *bharata nâtyam*, *kuchipudi*, *kathak*, *odissi*, *mohini attam*, *manipuri*. Même si des femmes s'initient au *kathakali* depuis les années 1970, les rôles de ce théâtre dansé sont essentiellement dévolus aux hommes.
4. Agnès Dalbard, « Une danseuse du ventre envoûtante », dans *Le Parisien*, 01/03/2003, p. 30.
5. Voir Anne-Laure Garrec, « Danse orientale et danse indienne. Imaginaires et pratiques en France des années 1940 à nos jours », Mémoire de recherche, sous la direction de Federica Tamarozzi et Gilles Boëtsch, Paris, École du Louvre, 2011, chap. 2 « Femmes d'Orient et danses exotiques : l'imaginaire à l'œuvre », pp. 46-71.
6. Fatéma Mernissi, *Le Harem européen*, Casablanca, Le Fennec, 2003, p. 22.
7. Cette expression arabe, signifiant littéralement « danse de l'Orient », désigne le style de danse orientale né dans les cabarets égyptiens des années 1930.
8. Virginie Recolin, *Introduction à la danse orientale : pratique du mouvement spiral*, Paris, Budapest, Kinshasa, L'Harmattan, 2006, p. 17.
9. Suzanne de Soye, *Images de la danse orientale*, Paris, 2004, p. 61.
10. Daniel Sibony, *Le Corps et sa danse*, Paris, Seuil, 2005 (2^e édition), p. 156.
11. Philippe Verrière, *La Muse de mauvaise réputation : danse et érotisme*, Paris, La Musardine, 2006, p. 148.
12. *Idem*, *Ibidem*, p. 239.
13. Catherine Guilyardi, Charlotte Roux, « Les cabarets orientaux à Paris, des années folles aux années raï », transcription de documentaire radiophonique du 05/11/2009, disponible en ligne : http://www.fabriquedesens.net/France-Algerie-une-tragedie,313_ (dernière consultation le 22/07/2012).
14. Jacqueline Cartier, « Danses et musique de l'Inde. Fascination millénaire », dans *France-Soir*, 22/04/1973.
15. Katia Légeret-Manochhaya, *Manuel traditionnel du Bharata-Nâtyam*, Paris, Geuthner, 1999, p. 194.
16. A. Décoret-Ahiha, *op. cit.* note 2, p. 130.
17. Terme dérivé du mot portugais *baladeira* signifiant « danseuse ». Il fut utilisé dès le xix^e siècle pour désigner les danseuses indiennes.
18. A. Duvernoy, « Festival de l'Inde avec Saroja et Malavika à Vitry », dans *Combat*, 28/12/1971.

19. Suzanne Juillerat, « La danse asiatique, cette inconnue », dans *Danses et Rythmes* n° 49, janvier 1959, pp. 33-34.
20. Comprendons ici le Maroc, l'Algérie et la Tunisie. Dès la fin des années 1940, la France est confrontée à des revendications indépendantistes dans ses protectorats du Maroc et de la Tunisie. Le gouvernement reconnaît l'indépendance des deux pays en 1956. Il privilégie la négociation au conflit ouvert car il est engagé, depuis deux ans déjà, dans une guerre avec l'Algérie. En 1962, les accords d'Évian sonnent le glas de l'emprise coloniale de la France en Algérie.
21. Djamila Henni-Chebra, Christian Poché (dir.), *Les Danses dans le monde arabe ou l'héritage des almées*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 1996, p. 59.
22. A. Décoret-Ahiha, *op. cit.* note 2, p. 12.
23. « La danse orientale se meurt. Pour les Égyptiens, il n'y a plus d'Almée du Salut », dans *Combat*, 13/08/1963.
24. Dina, *Ma Liberté de danser : la dernière danseuse d'Égypte*, Paris, Michel Lafon, 2011.
25. Julie Boukobza, *Être danseuse « orientale » au Caire : construction, usages et enjeux d'une figure du féminin*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2007.
26. Le traité du Nāṭya Śāstra, daté entre le I^{er} siècle av. J.-C. et le II^e siècle ap. J.-C., codifie la danse classique indienne ; des postures de bharata nāṭyam sont identifiables dans plusieurs temples de l'Inde.
27. Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Sandrine Lemaire (dir.), *La Fracture coloniale. La société française au prisme de l'héritage colonial*, Paris, La Découverte, 2005, p. 25.
28. *Idem*, *Ibidem*, note 24, p. 16.
29. Arkiya Touadi, « Regards sur une héroïne indienne », *Regards croisés dans la mondialisation, les représentations de l'altérité après la colonisation*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 55.
30. *Idem*, *Ibidem*, p. 28.
31. Olivier Barlet, Sylvie Chalaye, « Quel espace de création pour ces "étrangers de l'intérieur" ? », dans *Ruptures postcoloniales : les nouveaux visages de la société française*, Paris, La Découverte, 2010, p. 187.
32. Martine Chemana, « Les traditions théâtrales et dansées de l'Inde. Évolution et perspectives dans la création contemporaine », dans *Danses et Identités. De Bombay à Tokyo*, Paris, Centre national de la danse, 2009, p. 250.

RÉSUMÉS

Le public français porte aujourd'hui un regard distinct sur les danses « orientales ». Il identifie par exemple la danse indienne à une discipline complexe à caractère sacré. Cette image est relayée par les lieux de spectacle la présentant comme un art traditionnel classique. La danse orientale fait au contraire l'objet d'un mépris collectif constant. La nudité partielle de son interprète conforte le stéréotype d'une « danse du ventre » vouée à séduire le public. Cette dichotomie de représentation illustre une appréciation critique différenciée des danses indienne et orientale. Pourtant, du xix^e siècle aux années 1940, elles sont classées dans la même catégorie des pratiques exotiques sans distinction de valeur. En quoi la dissolution du système colonial européen a-t-elle pu conditionner la divergence radicale des regards portés sur ces deux formes d'expression dansées ?

The French public of today has a distinct way of looking at “Oriental” dances. For example, it identifies Indian dance with a complex discipline that is sacred in nature. This image is relayed by the performance venues that present it as a classic traditional art form. “Oriental” dance, on the contrary, is the object of contempt. The partial nudity of the performer reinforces the stereotype of a “belly dance” aiming to seduce the audience. This dichotomy of representation illustrates the differing critical assessments of Indian and oriental dances. Nevertheless, from the nineteenth century to the 1940s, they were classified in the same category of exotic practices irrespective of value. How may have the dissolution of the European colonial system conditioned the radically different ways of looking at these two forms of danced expression?

AUTEUR

ANNE-LAURE GARREC

Après s’être spécialisée en Histoire des Arts de l’Islam en premier cycle de l’École du Louvre, Anne-Laure Garrec a choisi d’étudier la danse de cabaret selon une approche ethnologique. Elle s’est ensuite intéressée, en Master Recherche, à la réception contemporaine des danses indienne et orientale en France.