La popularisation de la « danse du ventre »

Origine et diffusion d'un nom vulgaire

Ainsley Hawthorn

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/danse/3287>

DOI : 10.4000/danse.3287

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Ainsley Hawthorn, « La popularisation de la « danse du ventre » », *Recherches en danse* [En ligne], 9 | 2020, mis en ligne le 12 novembre 2020, consulté le 02 mai 2022. URL : <http://journals.openedition.org/danse/3287> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.3287>

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2022.

association des Chercheurs en Danse

La popularisation de la « danse du ventre »

Origine et diffusion d'un nom vulgaire

Ainsley Hawthorn

L'auteur tient à exprimer ses remerciements les plus sincères à Anne-Caroline Rendu Loisel et Isabelle Côté pour la révision de la version française de cet article et à Samantha Burstein pour son aide dans l'acquisition d'une source qui s'est avérée difficile à obtenir pendant la pandémie.

- ¹ L'expression évocatrice la « danse du ventre » regroupe une famille diversifiée de danses d'origine proche-orientale, moyen-orientale et nord-africaine qui sont exécutées par un improvisateur solo et qui mettent l'accent sur des mouvements du torse¹. Dénommer une danse d'après une partie du corps est finalement peu commun. Un vers comique publié en 1868 ironise sur la folie de désigner une danse de cette manière : « L'Europe n'a guère que la danse des jambes. L'Orient a la danse du ventre. Ici il s'agit de la danse de la tête. Les têtes n'ont jamais dansé que sur les échafauds. C'est lugubre² ! » Quelle est l'origine de cette appellation exceptionnelle ? Elle n'est pas une traduction littéraire d'un mot proche-oriental. Elle ne capture pas non plus le dynamisme de ce style de danse qui intègre des mouvements du torse entier ainsi que des pas et des gestes des bras et des mains.
- ² Le travail présenté ci-dessous vise à établir l'origine historique de l'expression « danse du ventre », à cerner son usage dans les décennies qui ont suivi son invention et à tracer le chemin de sa popularisation auprès du public français et, finalement, du monde entier. Nous nous appuyons, d'une part, sur des sources primaires – des œuvres d'art et des écrits provenant de l'époque –, d'autre part, sur les principaux travaux au sujet de l'histoire de la danse proche-orientale en France et de sa dénomination en français, surtout ceux de Beatrice Boldrin, Anne Décoret-Ahiha, Mariem Guellouz, Christian Poché et Jean-François Staszak. Nous démontrerons que « la danse du ventre » est un artefact du XIX^e siècle, non seulement dans la mesure où elle préserve les tendances réductrices, généralisatrices et sexualisantes du colonialisme européen, mais aussi en ce qu'elle doit sa large diffusion aux technologies de communication et de transport qui n'avaient été que récemment développées.

L'histoire de la danse proche-orientale en France

- 3 La danse proche-orientale a été introduite auprès du grand public français au cours des XVIII^e et XIX^e siècles par les voyageurs orientalistes ; ces Européens errants, nantis et qui sont presque exclusivement des hommes, ont séjourné en Turquie, au Mashriq et au Maghreb. Lors de leurs retours en Europe, ils ont dépeint leurs visites à travers des récits de voyage, des tableaux et des gravures³. Leurs représentations étaient le produit de l'imaginaire occidental : les peuples orientaux y étaient décrits comme des êtres peu avancés mais doués de sagesse, érotisés tout en suscitant la méfiance. Les expériences de ces voyageurs étaient influencées par le système colonial, qui structurait les rapports économiques et sociaux des pays du Proche-Orient ainsi que les relations entre la population locale et les visiteurs étrangers.
- 4 Prenons l'exemple de Gustave Flaubert. Au milieu du XIX^e siècle, Flaubert et son compagnon Maxime Du Camp, ont voyagé en Orient et à Esna, en Haute-Égypte, où ils ont rencontré une femme « ghawazi » appelée Kuchuk Hanem. Les ghawazis (arabe *ghawâzî*, *ghaziya* au singulier) étaient une classe de danseuses égyptiennes de l'ethnie des Doms qui se produisaient en public, contrairement aux « almées » (arabe *'awâlim*, *'alma* au singulier), musiciennes et danseuses qui ne jouaient que dans des lieux privés pour d'autres femmes, cachées du regard des hommes⁴. En 1834, le mécontentement religieux et politique à l'égard des danseuses publiques entraîna le bannissement des ghawazis du Caire. L'intérêt excessif des visiteurs européens pour les danseuses égyptiennes était à la fois gênant pour le gouvernement égyptien de Muhammed Ali, qui poursuivait un plan d'occidentalisation, et insupportable pour les autorités religieuses, qui refusaient que les femmes musulmanes soient accessibles au regard des étrangers infidèles. Selon l'assertion de Mariem Guellouz, les danseuses orientales au début du XX^e siècle ont également ressenti cette « double peine ⁵ », souffrant simultanément d'essentialisme érotique et de puritanisme religieux.
- 5 L'édit de 1834 a obligé les ghawazis à quitter la capitale pour la Haute-Égypte, notamment les villes de Esna, Qena et Luxor⁶. Le bannissement n'a cependant pas eu l'effet escompté. Rassemblées en Haute-Égypte, ces danseuses étaient davantage visibles et le sud du pays est rapidement devenu une destination incontournable pour les touristes européens et américains. En outre, face à l'insécurité économique, plusieurs danseuses ont eu recours à la prostitution, qui demeurait auparavant une profession à part. La distinction entre les termes « almée » et « ghawazi » s'estompée – les voyageurs européens les utilisaient de manière interchangeable – et les deux mots désignèrent bientôt des danseuses-prostituées⁷.
- 6 Lors de leur escale à Esna sur le Nil, Flaubert et Du Camp ont été invités à voir des danseuses chez Kuchuk Hanem. Selon Flaubert, avant le début du spectacle, les deux hommes ont eu des relations sexuelles avec Hanem, représentée comme « une grande et splendide créature⁸ ». Les descriptions d'Hanem rédigées par Flaubert ont beaucoup influencé l'image française des danseuses égyptiennes⁹. Dans ces textes, Hanem reste muette et insaisissable, emblème de « la violation des voix et des corps des femmes par la culture patriarcale » et de « l'Orient condamné au silence par les colons de l'Occident et le système impérialiste¹⁰ ».
- 7 À l'avis du théoricien Edward Saïd, le récit de Flaubert représente « 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 permis¹¹. »

C'est donc en tant que courtisane, avec un corps disponible et un esprit sans entrave, que la danseuse proche-orientale fut introduite en France, non seulement dans les écrits de Flaubert mais aussi dans les œuvres d'autres artistes et auteurs orientalistes.

L'arrivé de la « danse du ventre »

- 8 L'expression « danse du ventre » est apparue à la suite du Salon de 1864 à Paris, où l'on a exposé un tableau de Jean-Léon Gérôme intitulé *La danse de l'almée*¹².

Figure 1 : La danse de l'almée

Tableau de Jean Léon Gérôme, 1883

Source : Dayton Art Institute - <https://www.daytonartinstitute.org/exhibits/jean-leon-gerome-dance-of-the-almeh/>

- 9 Le mot « almée » était déjà familier en France grâce aux récits de voyages des visiteurs européens en Égypte ; il désignait une danseuse et, parfois, prostituée égyptienne. *La danse de l'almée* représente une danseuse se balançant devant un public de soldats assis, accompagnée de musiciens jouant au violon *rebab*, au tambour *derbouka* et à la flûte *ney*. Son buste est presque nu, vêtu seulement d'un gilet doré entrouvert au-delà des seins couverts uniquement d'une gaze transparente. L'almée fléchit le torse, les bras écartés, le bassin vers le spectateur. Les postures affaissées des soldats illustrent la conception européenne contemporaine selon laquelle l'épuisement physique était le reflet de la

dissipation morale : un homme vertueux se devait de conserver une réserve d'énergie suffisante pour le maintien de son corps et pour repousser la négligence¹³.

La toile a fait sensation lors de son exposition :

« La police égyptienne interdit les danses d'almées en public. L'Almée de M. Gérôme [sic] exécute impunément devant l'immense public parisien, devant nos femmes, devant nos mères, devant nos fils et nos filles cette danse du ventre, le dernier mot de la lubricité. Jusqu'ici, faire rougir les femmes n'avait pas suffi à M. Gérôme [sic]. À ce succès il en ajoute un autre, il fait rougir les hommes¹⁴. »

- 10 Il est possible que l'expression « danse du ventre » ait existé avant l'œuvre de Gérôme, mais nous n'en avons aucun exemple¹⁵. Sur la base des preuves disponibles, il semble plutôt que le terme a été inventé comme titre alternatif de la toile. Un compte-rendu du salon décrit : « le tableau de M. Jérôme [sic], qui devait s'appeler, dit-on, la *Danse du ventre*, et qui prend tout simplement dans le livre le nom de l'*Almée*¹⁶. »

- 11 Six ans plus tard, le récit d'un voyage en Égypte attribuée à Gérôme la révélation de la « danse du ventre » à l'Europe¹⁷. L'expression semble avoir été inspirée non pas par les mouvements de la danse proche-orientale contemporaine mais, en revanche, par le ventre proéminent de la danseuse dans ce tableau :

« La tête est renversée [...], les bras se tordent, les hanches se disloquent. Tout ce trémoussement a pour but de projeter en avant un ventre nu et ballonné qui est le centre et le point lumineux du tableau. Ne fatiguez pas les dictionnaires d'archéologie, n'allez pas demander à un érudit ce que c'était réellement que cette danse de ventre. Examinez plutôt le regard enflammé des spectateurs, leur cou tendu, leur attitude inquiète¹⁸. »

- 12 Un article satirique au sujet du Salon propose que si le ventre de l'almée était recouvert d'une ceinture de flanelle pour la pudeur, la toile ne sera plus la *Danse du ventre* mais la *Danse de la flanelle*¹⁹.

- 13 Ces premières utilisations de l'expression « danse du ventre » dans la presse française manifestent un mépris pour le sujet osé de ce tableau. Le mot « ventre » a certaines connotations péjoratives : par exemple, les idiomes « prendre du ventre », « ventre mou » et « à plat ventre ». Le mot a également de fortes associations avec la reproduction et la sexualité. « Ventre » peut servir de synonyme pour l'utérus et « bas-ventre » est un euphémisme pour l'aîne. Par ailleurs, pour les Européens, le ventre était peu dévoilé hors du boudoir, renforçant ainsi l'association avec la sexualité. Considérons ce qui suit, extrait d'une entrée de journal écrite en 1889 :

« Alors la danse du ventre, une danse qui serait pour moi intéressante, dansée par une femme nue, et me rendrait compte du déménagement des organes féminins, du changement de quartier des choses de son ventre²⁰. »

Pour reprendre une phrase de Virginia Keft-Kennedy, « "le ventre" (et sa mobilité) était au centre de l'horreur et de la titillation simultanées produites par la vue du [corps de la danseuse²¹] ».

- 14 L'expression « danse du ventre » était donc à la fois dédaigneuse et provocante. Elle critiquait la manière lubrique dont Gérôme a dépeint son sujet et la réaction licencieuse du public, sans toutefois remettre en question la vraisemblance de la représentation²². Par conséquent, le terme souligne aussi l'altérité de la scène en mettant l'accent sur le costume prétendument barbare de la danseuse et en la réduisant à un corps dépourvu de toute identité. Le corps de l'almée est colonisé à plusieurs reprises : par les circonstances politiques et économiques contemporaines en Égypte, par les désirs des touristes européens qui étaient à cette époque les clients principaux de la danse privée,

par l'imagination médiatrice du peintre qui traduit son image en tableau, par les attentes érotiques des spectateurs à la perspective de pénétrer dans l'intimité du harem, et par l'attitude méprisante de la presse française qui confond représentation et réalité.

- 15 Le résultat, d'après Jean-François Staszak, est un lien indélébile entre l'exotisme et l'érotisme qui est inhérent aux conditions coloniales. Selon lui, « l'aventure coloniale est aussi une aventure sexuelle » :

« [...] dans la construction discursive de l'altérité et les structures de domination, la femme et l'indigène occupent la même place : celle des esclaves, des sous-hommes, réduits aux statuts d'animaux ou d'objets, notamment sexuels quand la femme se trouve être indigène, quand l'indigène se trouve être une femme²³. »

- 16 De nos jours, l'expression « danseuse du ventre » conserve des connotations salaces profondément enracinées dans ses origines coloniales, où la domination masculine, la domination de classe et la domination raciale étaient complètement entrelacées²⁴. Mariem Guellouz fait référence aux expressions françaises « faire une danse de ventre » et « être la danseuse du ventre de quelqu'un » qui « en portant une connotation négative et en renvoyant à la prostitution témoignent d'une mémoire discursive où les faits sociaux sont inscrits dans les mots²⁵. »

La diffusion et la popularisation de la « danse du ventre »

- 17 Au cours des années suivantes, la plupart des mentions de la « danse du ventre » font allusion au tableau de Gérôme. En 1867, cependant, lors de la deuxième Exposition universelle à Paris, on retrouve la phrase utilisée par deux journalistes différents pour décrire des danseuses peu douées qui ouvraient le spectacle des Aïssaouas au Théâtre international :

« Ne parlons pas de la “danse du ventre” exécutée par des almées de pacotille, en façon de lever de rideau. Les vraies almées, après leur danses, viennent s'incliner devant les spectateurs, qui collent des sequins d'or sur leurs joues humides : celles-ci mériteraient qu'on leur jetât des gros sous²⁶. »

- 18 On constate une comparaison négative entre la danse de ces interprètes et les danses des « vraies almées ». Ici, les guillemets encadrant « danse du ventre » suggèrent un usage soit dédaigneux soit ironique. Est-ce à cause de sa grossièreté que cette danse mérite le nom de « danse du ventre », ou est-ce que sa rudesse l'exclut de la catégorie de danse du ventre, maîtrisée par les vraies almées seules ? Assurément, il existe des exemples où la « danse du ventre » est décrite comme fondamentalement vulgaire²⁷. Ailleurs, la critique ne porte pas sur l'exécution technique de la danse mais sur son authenticité :

« Ce sont nos jeunes filles du matin qui exécutent la danse du ventre, la vraie, celle du peuple, aurait dit Beaumarchais.[...] Oh ! Gérôme ! Où avez-vous vu votre danse du ventre, méthodique et compassée comme une tirade de tragédie du premier empire²⁸[...] »

Toutefois, la danse est toujours caractérisée dans les sources françaises par l'abandon de la danseuse et sa liberté d'exécution.

Figure 2 : Les almées au Folies-Bergère

Affiche de Jules Chéret, 1874

Source : gallica.bnf.fr – Bibliothèque nationale de France. ENT DN-1 (CHERET, Jules/18)-GRAND RIOUL

- 19 Au milieu des années 1870, des almées égyptiennes se produisaient à Paris²⁹ (**Figure 2**), et à la suite Paris a commencé à se remplir de plagiaires exploitant la curiosité du public à propos de la célèbre danse des almées :

« Une dizaine de ballerines d'origines diverses, mais que le programme polyglotte affiché à la porte désignait sous les noms d'almées, exécutaient chaque soir une série de contorsions et de déhanchements qui étaient censés représenter la danse du ventre. Ces pseudo-almées étaient généralement des Italiennes ou des Géorgiennes en rupture de sérail ou autre asile hospitalier ; il y avait quelques Françaises parmi elles³⁰[...] »

- 20 Leurs interprétations, adaptées aux goûts du public français, devaient souvent davantage à l'imagination des interprètes qu'aux danses proche-orientales. Toutefois, comme le dit le journaliste Jules Claretie, « l'authenticité absolue des choses n'est pas ce qui plaît le plus au public » :

« Un soir, aux Folies-Bergère, M. Sari avait eu l'idée de montrer au public parisien de véritables almées, des almées authentiques, venue du Caire en droite ligne, et qui dansaient la fameuse danse du ventre, comme dans le tableau de Gérôme. On n'eut pas assez de sifflets pour les saluer. On fit un tapage d'enfer. On criait également : "À bas les almées !" M. Sari ne s'obstina point ; il renvoya les vraies almées en Égypte et, sur son affiche, écrivit bien vite, en très grosses lettres : Représentation des fausses almées. Le public accourut³¹. »

- 21 Bien que la danse des almées fût déjà assez connue en France en 1889, la quatrième Exposition universelle à Paris fut le moment décisif qui transforma la danse du ventre en phénomène international. L'objectif soi-disant pédagogique des expositions était néanmoins fortement influencé par l'idéologie coloniale. Des pavillons consacrés à la

technique, aux Beaux-Arts et à la mode européens côtoyaient des tableaux vivants dédiés aux cultures étrangères mettant en vedette des « indigènes » en costumes traditionnels qui tentaient de recréer la vie quotidienne supposée de leurs pays d'origine³². Le tout invitait à une comparaison entre l'Europe progressiste et le « demi- » ou « tiers-monde » régressif, justifiant alors d'autant l'effort colonial français comme étant du meilleur intérêt pour la société colonisée. Comme le dit Pascal Blanchard dans son étude de la présence maghrébine et orientale dans les expositions françaises, ces manifestations étaient à la fois « foire marchande et fête populaire, outil de propagande et exhibition ethnographique³³. »

- 22 Le plus célèbre d'entre les spectacles coloniaux de 1889 était la Rue du Caire ; en effet, c'était l'attraction la plus populaire de l'exposition entière après la tour Eiffel. Évocation plutôt que reproduction exacte, la rue a été reconstituée à l'aide d'éléments architecturaux récupérés lors de la démolition du Vieux Caire³⁴. Ce qui a attiré des foules de Parisiens dans la Rue du Caire n'était cependant pas son architecture – ses maisons, ses mosquées et son minaret – mais l'envie voyeuriste d'observer les « Cairotes » qui l'habitaient. Parmi eux, aucun ne devait devenir plus emblématique de la Rue et, finalement, de l'exposition dans son ensemble que les almées, symbole idéale de l'indécence, de la paresse et de la lascivité des cultures orientales selon la pensée occidentale. Elles sont devenues une partie intégrante de toutes les expositions françaises qui ont suivi : « Vous représentez-vous une exposition sans Rue du Caire et une Rue du Caire sans almées³⁵ ? » L'expression « danseuse du ventre » a été introduite à cette époque comme alternative à « almée », peut-être compte-tenu du fait que de plus en plus d'interprètes européennes effectuaient leurs propres versions de la danse du ventre dans les cabarets et cafés chantants parisiens³⁶. **(Figure 3)**

Figure 3 : Danseuse du ventre de la troupe Seymour Wade

Photographie de l'atelier Nadar, 1889

Source : gallica.bnf.fr – Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographies, FT 4-NA-238 (19)

- 23 Dans un monde de plus en plus connecté par la technologie des télécommunications, les chemins de fer et les navires à vapeur, l'Exposition universelle de 1889 a fait sensation dans le monde entier : plus d'un million de visiteurs étrangers ont assisté à l'exposition qui a attiré l'attention des médias internationaux. C'est à ce moment là que l'expression « danse du ventre » est entrée dans des langues européennes autres que le français pour désigner les danses des almées de la Rue du Caire, y compris l'anglais³⁷, le danois³⁸, l'espagnol³⁹, l'hollandais⁴⁰, le suédois⁴¹ et le tchèque⁴². De plus, au début du XX^e siècle, la presse égyptienne l'a introduite en arabe sous forme de la traduction *raqs el-batn*⁴³. Ce terme étranger pour leurs danses indigènes n'a cependant pas séduit le public égyptien et fut bientôt abandonnée.

Usage et abus

- 24 Dès le début, la formule « danse du ventre » désignait un large éventail de danses culturelles dans un seul genre amorphe qui, selon l'opinion de nombreux Européens, pourrait se résumer à des déhanchements et des frissons abdominaux. Comme l'a écrit Anne Décoret-Ahiha, anthropologue de la danse, en référence à l'Exposition universelle :

« Malgré la multiplicité des danses présentées – *Danse des bougies*, *Danse de la chaise*, *Danse des frissons*, *Danse du mouchoir*, *Danse du sabre* –, malgré leur pluralité culturelle – égyptiennes, algériennes, marocaines, persanes, turques – et celle de leurs interprètes – *ouled Nail* du sud algérien, *ghawâzî* d'Égypte, *chikhat* du Maroc –,

s'est formée dans l'esprit des visiteurs l'image d'une seule et unique danse : "la danse du ventre"⁴⁴ ». »

- 25 Décoret-Ahiha affirme également que le plan même des pavillons coloniaux à l'exposition favorisait « l'amalgame entre les danses du Maghreb, du Proche et du Moyen-Orient⁴⁵ ». La confusion a été exacerbée du fait que quelques-unes des danseuses qui apparaissaient dans ces pavillons étaient des amatrices recrutées parmi les populations immigrées à Paris. Ces dernières se sont contentées d'interpréter les danses sociales auxquelles elles étaient habituées n'importe où dans l'exposition où on avait jugé bon de les installer.
- 26 Certains commentateurs étaient conscients que la danse du ventre présentée en France – au moins, celle des cafés-concerts – était un spectacle interculturel. Deux ans seulement après l'Exposition universelle de 1889, un article traitant de l'interdiction de la danse du ventre dans les lieux publics parisiens note que cette danse était déjà devenue un genre « éminemment français⁴⁶ ». Un livre publié en 1893 qualifie de « franco-turque⁴⁷ » la danse du ventre d'une interprète au Moulin Rouge et un numéro de journal de 1904 fait référence à « une danse de ventre franco-belge » dans le même souffle qu'une « vraie fumerie d'opium anglo-chinoise⁴⁸ ».
- 27 Malgré cette reconnaissance, avant et après l'exposition, l'expression « danse du ventre » est toutefois utilisée pour désigner plusieurs danses d'origines non-occidentales, par exemple la danse hongroise⁴⁹ et la danse mozambicaine⁵⁰. Surtout, elle a été employée pour les danses des Roms d'Espagne (**Figure 4**) :
- « Un bras étendu, l'autre arc-bouté à la hanche, la tête et le corps inclinés en arrière, elle exécute le *jaleo* (ou danse du ventre) agitant de droite à gauche, avec un mouvement circulaire, son bassin étroitement serré dans le fourreau de la robe⁵¹. »

Figure 4 : El Jaleo

Tableau de John Singer Sargent, 1882

Source : Dayton Art Institute - <https://www.daytonartinstitute.org/exhibits/jean-leon-gerome-dance-of-the-almeh/>

- 28 Il y avait une double logique sous-jacente à cette équivalence entre la danse orientale et la danse espagnole. En premier lieu, on reconnaissait le lien historique entre la péninsule ibérique et l'Afrique du nord : « Car la danse du ventre, celle qu'on danse en Orient, est la vraie danse espagnole, et c'est là certainement un souvenir de l'occupation maure⁵². »
- 29 Était également en jeu un orientalisme synthétique selon lequel tous les peuples d'Orient – ainsi que les Roms européens, marqués par leur altérité ethnique et considérés comme d'ascendance orientale – partageaient soit une culture plus ou moins uniforme soit une mémoire raciale commune. Considérez cet extrait d'un récit de voyage en Russie concernant un spectacle de danse Rom :
- « Les viveurs russes raffolent de ce spectacle, qui les transporte au milieu des almées du paradis de Mahomet et dans ces temples voluptueux de l'Asie, où les bayadères, sœurs d'origine de ces Tziganes, dansent encore maintenant, sans voile, cette même danse du ventre, devant l'image morne d'un dieu indou⁵³. »
- Cette attitude met en évidence un trait dominant de l'orientalisme européen : l'idée selon laquelle les sociétés orientales sont homogènes et immuables, largement identiques sur de vastes étendues de temps et de terrain.
- 30 Le langage que nous parlons nous fournit des catégories conceptuelles pour compartimenter le monde ; il dirige aussi notre attention sur des particularités de notre environnement. L'expression « danse du ventre » et ses synonymes dans d'autres langues européennes mettent l'accent sur le ventre, alors que le style implique non seulement l'engagement du corps dans sa totalité, mais aussi la musicalité, la conscience culturelle et la connaissance des traditions folkloriques⁵⁴. Les spectateurs européens semblent d'ailleurs souvent ignorer tout sauf l'abdomen de la danseuse : « Or, je ne sais rien de moins harmonieux que la danse du ventre. Ce ventre qui se trémousse, mû par un mouvement distinct de celui qui fait mouvoir le corps⁵⁵[...] »
- Finalement, ils n'attendaient « plus des danses d'Orient que des déhanchements et des tremblements abdominaux⁵⁶. »

La dénomination de la danse solo improvisée proche-orientale

- 31 Avant que l'expression « danse du ventre » ne soit introduite en français, on employait plusieurs termes pour désigner la danse solo improvisée d'origine proche-orientale, moyen-orientale, ou maghrébine. Elle était principalement connue d'après l'appellation des danseuses professionnelles égyptiennes qui l'interprétaient pour les publics européens : comme le note Christian Poché dans son travail sur la dénomination de la danse arabe⁵⁷, on trouve dans les écrits occidentaux du XIX^e siècle de nombreuses mentions de « la danse des almées » et quelques-unes de « la danse des ghawazis ».
- 32 On décrivait ce genre de danse aussi selon son caractère érotique supposé, sans toutefois que ces appellations deviennent les noms propres de ce genre de danse. Dans l'esprit occidental, il existe un lien entre l'exotisme et l'érotisme qui a influencé la réception française de ce genre de danse⁵⁸ ; la représentation publique de danse par une femme soliste a également été considérée comme une transgression sexuelle en Égypte et en Turquie⁵⁹. Deux récits des campagnes de Napoléon en Égypte (1798-1801) baptisent la danse des almées « danse voluptueuse⁶⁰ » et « danse lascive⁶¹ ». L'un des textes appose le nom « danse lascive » aux danses des « alméhs [sic] du premier

ordre » – les « femmes savantes » qui « dédaigneraient de jouer en public » – ainsi qu’aux danses des « alméhs » d’une « classe inférieure » (les ghawazis) qui se produisaient dans la rue⁶².

- 33 Les mouvements distinctifs du genre, avec lesquels les Français étaient peu familiers, ont inspiré d’autres appellations, comme la « danse molle⁶³ ». À l’Exposition universelle de 1900, on l’appelait « danse nerveuse⁶⁴ » en soulignant la tension musculaire nécessaire pour exécuter les frémissements du corps. Un compte-rendu décrit les danses égyptiennes, syriennes, et arabes au Grand Théâtre de l’Égypte, surtout les « danses nerveuses où les poitrines seules sont agitées d’un tremblement frénétique⁶⁵ ».
- 34 L’appellation « danse orientale » a été employée au XIX^e siècle, mais elle s’appliquait de manière générale et pouvait désigner diverses danses provenant du Proche-Orient, du Moyen-Orient, et de l’Asie du sud, y compris la danse égyptienne⁶⁶, algérienne⁶⁷, syrienne⁶⁸ et indienne⁶⁹, surtout la danse interprétée par des femmes en solo, la danse des hommes persans⁷⁰ et le tournoiement soufi⁷¹. Pour plus de précision, on utilisait parfois des toponymes ou des ethnonymes, par exemple la danse « arabe⁷² ». Quelquefois, on qualifiait des formes de danse plutôt surprenantes de « danse orientale », par exemple le *redowa* tchèque⁷³ – ce qui est oriental vue de la France dans la mesure où le peuple tchèque vit principalement en Europe centrale – ainsi que le *jarabe* Mexicain et le cancan. En ce qui concerne ces derniers, trouve-t-on l’expression « danse orientale » pour décrire ces danses réputées vulgaires et/ou scandaleuses ?

Considérons les contextes :

« [...] le *xarabe*, sorte de danse orientale mais qui n’est en usage que dans la basse classe⁷⁴. »

« À la danse la plus incohérente et la plus poétique, la plus folle et la plus ignoble, la plus échevelée et la plus vaporeuse ; à cette danse orientale par la forme, mais française par le fond, que tous les dictionnaires ont appelée *cancan*⁷⁵[...] »

Assurément, il n’y a nul point commun entre « la forme » du cancan et celle de la danse solo improvisée du Proche-Orient autre que la perception française contemporaine d’inconvenance.

- 35 « La danse du ventre » semble donc avoir été aisément adoptée lors de l’Exposition de 1889 car le lexique français manquait de terminologie pour désigner spécifiquement ce genre de danse orientale exécutée par une femme soliste que l’exposition a rendu célèbre. Suite à la popularisation de l’expression, des synonymes, peut-être des euphémismes, sont parfois aussi apparus dans la littérature française, par exemple « la danse ventrale⁷⁶ », « la danse ventrigène⁷⁷ », et « la danse d’abdomen⁷⁸ ». Comme « la danse du ventre », ces termes ont souvent été utilisés de manière dénigrante. Ainsi, ce commentaire d’un critique français au sujet des spectacles au théâtre égyptien de l’Exposition universelle de 1900 : « [...] nous retombons dans les éternelles danses d’abdomen par des femmes grasses⁷⁹. »
- 36 À partir des années 1980, l’expression « danse orientale » fut mise sur le devant de la scène en tant que moyen de surmonter les nuances vulgaires et réductrices de « la danse du ventre⁸⁰ ». Cette fois-ci, « la danse orientale » désigne uniquement la danse de performance dit de « cabaret » qui s’est développée en Égypte à l’aube du XX^e siècle, puis en Turquie, au Liban et ailleurs, et qui a fini par se répandre dans le monde entier. Dans cette nouvelle itération, « la danse orientale » est une traduction littéraire de l’expression arabe *raqs sharqī*, qui est devenu l’appellation généralement admise de cette danse en Égypte dans les années 1920 ou 1930⁸¹. Néanmoins, l’appellation « danse orientale » présente également des inconvénients. D’après Beatrice Boldrin, malgré le

fait que « danse orientale » a moins de connotations érotiques que « danse du ventre », elle « relève aussi d'un regard orientaliste et exotisant » et, en plus, elle contribue, selon certains danseurs, « à figer cette danse dans une forme de divertissement⁸² ».

Conclusions

- 37 Apparemment conçue en tant que sobriquet dédaigneux pour le tableau *La danse de l'almée* de Jean-Léon Gérôme, l'expression « la danse du ventre » s'est étendue dans les années 1860 et 1870 aux danses des soi-disant almées qui se produisaient alors dans tout Paris. Lors de la quatrième Exposition universelle en 1889, cette dénomination s'est répandue dans le monde entier, diffusée par les nouvelles technologies de communication et de transport. Bien que « la danse du ventre » ait été en grande partie remplacée par « la danse orientale », les danseurs et danseuses disent ressentir encore un certain mépris de leur pratique découlant des connotations de son ancien nom, ce qui limita leurs possibilités artistiques. D'ailleurs, il y a un mouvement parmi les pratiquants pour différencier les styles de danse proche-orientale, moyen-orientale et nord africain afin de remédier à la confusion de genres provoquée par le manque de précision de l'expression originale⁸³. Les origines de l'appellation « danse du ventre » résonnent jusqu'à notre époque, de sorte que la dénomination de cette danse en Occident reste une question contestée.

BIBLIOGRAPHIE

- A. B., « Paris y la exposicion », *La Monarquía*, 1^{er} août 1889, p. 2.
- ASSELINEAU Charles, « Le Salon de 1864 », *Revue nationale et étrangère, politique, scientifique et littéraire*, n° 17, mai 1864, p. 176.
- ATTA-TROLL, « Les Poètes morts jeunes », *La Renaissance littéraire et artistique*, n° 12-13, juillet 1872, pp. 95-96.
- BACHAUMONT, « Chronique parisienne », *Le Constitutionnel*, n° 172, 21 juin 1878, n.p.
- BAGNOLE Rihab Kassatly, *Imagining the Almeh: Transformation and Multiculturalization of the Eastern Dancer in Painting, Theatre, and Film, 1850-1950*, Thèse de doctorat en Philosophie, sous la direction de Charles Buchanan, Ohio University, 2005.
- BASCHET Ludovic (dir.), *Le Panorama. Paris s'amuse*, Paris, Librairie d'art, vers 1900.
- BEIZER Janet, « Dévoiler la momie à la recherche de Kuchuk Hanem », in TRIAIRE Sylvie, PLANTÉ Christine, VAILLANT Alain (dir.), *Féminin/Masculin : Écritures et représentations*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2003, pp. 63-79, [en ligne], books.openedition.org/pulm/804, page consultée le 24 novembre 2019.
- BELGIOJOSO Cristina Trivulzio, *Asie Mineure et Syrie. Souvenirs de voyages*, Paris, Michel Lévy Frères, 1858.

BLANCHARD Pascal, « Le Maghreb et l'Orient en France. Un siècle de présence dans les expositions et les exhibitions (1849-1937) », in BLANCHARD Pascal, BANCEL Nicolas, BOËTSCH Gilles, LEMAIRE Sandrine (dir.), *Zoos humains et exhibitions coloniales : 150 ans d'inventions de l'Autre*, Paris, La découverte, 2011, pp. 285-97.

BOLDRIN Beatrice, « De la “danse orientale” aux influences contemporaines : artification et décolonisation de l'imaginaire des danses issues du monde arabe », *Recherches en danse*, n° 5, 2016, [en ligne], journals.openedition.org/danse/1474, page consultée le 20 novembre 2019.

BOURDE Paul, *À travers l'Algérie*, Paris, G. Charpentier, 1880.

« Brev fra Paris », *Jyllandsposten*, 23 août 1889, p. 1.

BRICK, « De Wereldtentoonstelling te Parijs », *Bataviaasch nieuwsblad*, 5 août 1889, p. 5.

« Le Cancan et l'évêque de Londres », *Les Coulisses*, n° 20, le 11 mars 1841, p. 2.

CHARTON Édouard (dir.), « Divertissements persans », *Le Magasin Pittoresque*, t. IX, Paris, Bureaux d'Abonnement et de Vente, 1841, pp. 327-28.

CHEBEL Malek, « La danse du ventre », *Hommes et migrations*, n° 1170, 1993, pp. 30-34.

CHESNEL Eugène, *Plaies d'Égypte. Les anglais dans la vallée du Nil*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1888.

« Chronique », *L'Univers*, n° 6787, le 10 juillet 1886, n.p.

CLARETIE Jules, « La Vie à Paris », *Le Temps*, n° 8106, 6 juillet 1883, n.p.

« Comme en voyage », *La Presse*, nouvelle série, n° 4400, 16 juin 1904, n.p.

DEAGON Andrea, «Framing the Ancient History of Oriental Dance», *Habibi*, n° 19.3, 2003, pp. 32-41.

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

DE CUSTINE Astolphe, *L'Espagne sous Ferdinand VII*, t. 3, Paris, Ladvocat, 1838.

DE GONCOURT Edmond, DE GONCOURT Jules, *Journal des Goncourt*, t. 8, 1889-1891, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1895.

DE LA FIZELIÈRE Albert, « Salon de 1864 », *L'Union des arts*, n° 25, 16 juillet 1864, n.p.

DELBEUF Régis, *La Turquie et l'Orient à l'exposition de 1900*, Constantinople, 1900.

DELORME Sixte, « Les Bêtes qui tournent », *L'Éclair*, n° 18, 3 mai 1868, pp. 3-4.

DELSOL Maurice, *Paris-Cythère : étude de mœurs parisiennes*, Paris, Imprimerie de la France artistique et industrielle, 1893.

DE MANDAT-GRANCEY E., « Souvenirs de la côte d'Afrique I », *Le Correspondant*, n° 158, 10 février 1890, pp. 495-520.

DEMEULENAERE-DOUYÈRE Christiane, « L'Égypte, la modernité et les expositions universelles », *Bulletin de la Sabix*, n° 54, 2014, pp. 37-41.

« Denní zprávy », *Národní listy*, 9 février 1890, p. 2.

DENON Vivant, *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte*, 4e édition, t. 3, Paris, P. Didot l'Ainé, 1803, p. 197.

DE SAINT-VICTOR Paul, « Théâtres », *La Presse*, 9 septembre 1867, n.p.

- DURIER Charles, « Revue littéraire », *Le Siècle*, 10 novembre 1869, p. 2.
- FLAUBERT Gustave, *Correspondance*, t. I, BRUNEAU Jean (dir.), Paris, Gallimard, 1973.
- FLAUBERT Gustave, *Correspondance*, t. II, BRUNEAU Jean (dir.), Paris, Gallimard, 1980.
- FLAUBERT Gustave, *Voyage en Orient*, in GOTHOT-MERSCH Claudine, DORD-CROUSLÉ Stéphanie (dir.), *Œuvres complètes*, t. II, 1845-1851, Paris, Gallimard, 2013, pp. 659-64.
- FOURNIER Marc, « La Sultane des Fleurs », *Revue pittoresque*, t. 2, Paris, 1844, pp. 103-42.
- FRASER Kathleen W., *Before They Were Belly Dancers: European Accounts of Female Entertainers in Egypt, 1760-1870*, Jefferson, McFarland & Company, 2015.
- FRIMOUSSE, « La Soirée Parisienne », *Le Gaulois*, n° 3032, 17 décembre 1890, p. 3.
- G. Gustaf, « Paris under utställningen », *Härnösandsposten*, 5 août 1889, p. 2.
- GALLAND Antoine, *Tableau de l'Égypte pendant le séjour de l'armée française*, t. 2, Paris, Galland, 1804, p. 23.
- GARREC Anne-Laure, « Danse indienne vs danse orientale. Divergence de perception des danses extra-occidentales en France », *Corps*, n° 11, 2013, pp. 315-22.
- GAUTIER Théophile, « Feuilleton de La Presse du 7 juin 1853 », *La Presse*, 7 juin 1853, n.p.
- GUELLOUZ Mariem, « Contemporanéités plurielles. De la construction de la figure de la danseuse orientale à une danse contemporaine arabe », *Tumultes*, n° 48, 2017, pp. 141-55.
- HAWTHORN Ainsley, «Belly Dance, *Persona non Grata* of Cultural Dance», *Conversations Across the Field of Dance Studies*, n° 39, 2019, pp. 8-11.
- HAWTHORN Ainsley, «Camels, Temples, and Jewels: Representing Middle Eastern Movement in Canadian English», *Journal of Intercultural Studies*, n° 40, 2019, pp. 772-88.
- HAWTHORN Ainsley, «Middle Eastern Dance and What We Call It», *Dance Research*, n° 37, 2019, pp. 1-17.
- KEFT-KENNEDY Virginia, «“How Does She Do That?” Belly Dancing and the Horror of a Flexible Woman», *Women's Studies*, n° 34, 2005, pp. 279-300.
- LAGRANGE Léon, « Le Salon de 1864 », *Gazette des beaux-arts*, n° 16, 1864, p. 529.
- LAROUSSE Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, t. 17, suppl. 2, Paris, Larousse & Boyer, 1890.
- LEROY Albert, « Contes du dimanche », *La Presse*, n° 286, 13 octobre 1884.
- LEROY Louis, « Salon de 1864 », *Le Charivari*, 19 juin 1864, n.p.
- LÖWENSTERN Isidore, *Le Mexique. Souvenirs d'un voyageur*, Paris, Arthus-Bertrand, 1843.
- MABOUL, « Tout le long du canal », *La Vie parisienne*, 20 novembre 1869, pp. 896-98.
- MERCKLEIN A., « Spectacles & Concerts », *Le Figaro*, 3^e série, n° 216, 4 août 1900, p. 4.
- MOUREAU Jules, « Paris », *Journal de la ville de Saint-Quentin et de l'arrondissement*, n° 4325, 20 septembre 1867, n.p.
- NODIER Charles, *Journal de l'expédition des Portes de Fer*, Paris, Imprimerie Royale, 1844.
- « Nouvelles & Échos », *Gil Blas*, n° 4144, 24 mars 1891, p. 1.
- OSWALD François, « Bruits de coulisses », *Le Gaulois*, n° 1936, 30 janvier 1874, n.p.

- PARENT P.-C., « Lettres d'un simple littérateur sur le salon de peinture de 1864 », *Le Courrier artistique*, 4^e année, n° 2, 12 juin 1864, p. 5.
- « The Paris Exhibition », *Yorkshire Factory Times*, 22 novembre 1889, p. 5.
- PAUWELS Jean, « Les Faits du jour », *Gil Blas*, n° 4132, 12 mars 1891, p. 2.
- Un petit parisien, « L'Exposition à côté », *Le Gaulois*, 3^e série, n° 2503, le 6 juillet 1889, p. 1.
- PITRE-CHEVALIER, « Félicien David », *Musée des familles, lectures du soir*, 2^e série, t. 12, Paris, 1844-1845.
- POCHÉ Christian, « La danse arabe : quelques repères », in HENNI-CHEBRA Djamila, POCHÉ Christian (dir.), *Les Danses dans le monde arabe ou l'héritage des almées*, Paris, L'Harmattan, 1996, pp. 13-65.
- POUQUEVILLE François-Charles-Hugues-Laurent, *Voyage en Morée, à Constantinople, en Albanie et dans plusieurs autres parties de l'Empire ottoman pendant les années 1798, 1799, 1800 et 1801*, t. 2, Paris, Gabon et compagnie, 1805.
- RECLUS Élie, « Voyage au Caire et dans la Haute-Égypte », *Philosophie positive*, n° 5, mars-avril 1870, pp. 241-70.
- REGNAULT Henri, « lettre du 16 février 1869 », in DUPARC Arthur (dir.), *Correspondance de Henri Regnault*, Paris, Charpentier, 1872, p. 248.
- « Revue parisienne », *Mémoire de la Loire et de la Haute-Loire*, n° 4118, 1 juin 1864, n.p.
- SAÏD Edward W., *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1997.
- SALEM Lori Anne, « Race, Sexuality, and Arabs in American Entertainment, 1850-1900 », in ZUHUR Sherifa (dir.), *Colors of Enchantment: Theater, Dance, Music, and the Visual Arts of the Middle East*, Caire, American University in Cairo Press, 2001, pp. 211-32.
- SOULLIER Charles, *Nouveau Dictionnaire de Musique*, Paris, E. Bazault, 1855.
- STASZAK Jean-François, « Danse exotique, danse érotique. Perspectives géographiques sur la mise en scène du corps de l'Autre (XVIIIe-XXI^e siècles) », *Annales de géographie*, n° 660-661, vol. 2008/2-3, 2008, pp. 129-58.
- « Les Théâtres », *Le Siècle*, n°19564, le 14 juillet 1889, n.p.
- TISSOT Victor, « Un Hiver à Moscou XV », *Le Bien public*, 3^e série, n° 53, 1 août 1882, n.p.
- VAN NIEUWKERK Karin, *A Trade like Any Other: Female Dancers and Singers in Egypt*, Austin, University of Texas Press, 1995.
- VIAU Raphaël, « Plaisirs populaires », *La Libre parole*, n° 2183, 11 avril 1898, p. 1.
- WARD Heather D., *Egyptian Belly Dance in Transition: The Raqs Sharqī Revolution, 1890-1930*, Jefferson, McFarland Company, 2018.
- Y., « De Vienne à Pesth », *La Vie parisienne*, 3 juillet 1873, pp. 426-27.

NOTES

1. Cette définition renvoie à Andrea Deagon qui a proposé le cadre conceptuel SITA – acronyme de « Solo-Improvised dance based on Torso Articulation » – comme moyen de différencier les styles de danse regroupés sous le nom « danse du ventre » en Occident des autres chorégraphies

- provenant du Moyen-Orient et d'Afrique du Nord (cf. DEAGON Andrea, «Framing the Ancient History of Oriental Dance», *Habibi*, n° 19.3, 2003, pp. 32-41).
2. DELORME Sixte, « Les Bêtes qui tournent », *L'Éclair*, n° 18, 3 mai 1868, p. 4.
 3. FRASER Kathleen W., *Before They Were Belly Dancers : European Accounts of Female Entertainers in Egypt, 1760-1870*, Jefferson, McFarland & Company, 2015.
 4. POCHE Christian, « La danse arabe : Quelques repères », in HENNI-CHEBRA Djamilia, POCHE Christian (dir.), *Les Danses dans le monde arabe ou l'héritage des almées*, Paris, L'Harmattan, 1996, pp. 43-47. Voir aussi VAN NIEUWKERK Karin, *A Trade like Any Other : Female Dancers and Singers in Egypt*, Austin, University of Texas Press, 1995, pp. 26-31.
 5. GUELLOUZ Mariem, « Contemporanéités plurielles. De la construction de la figure de la danseuse orientale à une danse contemporaine arabe », *Tumultes*, n° 48, 2017, p. 144.
 6. VAN NIEUWKERK Karin, *op. cit.*, pp. 32-36.
 7. *Ibid.* p. 35.
 8. FLAUBERT Gustave, *Voyage en Orient*, in GOTHOT-MERSCH Claudine, DORD-CROUSLÉ Stéphanie (dir.), *Œuvres complètes*, t. II, 1845-1851, Paris, Gallimard, 2013, p. 659.
 9. FLAUBERT Gustave, *Correspondance*, t. I, 1973, BRUNEAU Jean (dir.), Paris, Gallimard, pp. 605-607 ; FLAUBERT Gustave, *Correspondance*, t. II, 1980, BRUNEAU Jean (dir.), Paris, Gallimard, pp. 282-85 ; FLAUBERT Gustave, *Voyage en Orient*, *op. cit.*, pp. 659-64.
 10. BEIZER Janet, « Dévoiler la momie à la recherche de Kuchuk Hanem », in TRIAIRE Sylvie, PLANTÉ Christine, VAILLANT Alain (dir.), *Féminin/Masculin : Écritures et représentations*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2003, pp. 63-79, [en ligne], books.openedition.org/pulm/804, page consultée le 24 novembre 2019.
 11. SAID Edward W., *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1997, p. 18.
 12. La théorie selon laquelle l'expression « danse du ventre » ait été inventée par les forces françaises stationnées en Afrique du Nord semble avoir son origine dans CHEBEL Malek, « La danse du ventre », *Hommes et migrations*, n° 1170, 1993, pp. 30-34. Chebel, cependant, n'apporte aucune justification à cette affirmation.
 13. Au sujet de *La danse de l'almée* dans le contexte du colonialisme européen, voir : SALEM Lori Anne, «Race, Sexuality, and Arabs in American Entertainment, 1850-1900», in ZUHUR Sherifa (dir.), *Colors of Enchantment : Theater, Dance, Music, and the Visual Arts of the Middle East*, Caire, American University in Cairo Press, 2001, pp. 221-24, et BAGNOLE Rihab Kassatly, *Imagining the Almeh : Transformation and Multiculturalization of the Eastern Dancer in Painting, Theatre, and Film, 1850-1950*, Thèse de doctorat en Philosophie, sous la direction de Charles Buchanan, Ohio University, 2005, pp. 62-67.
 14. LAGRANGE Léon, « Le Salon de 1864 », *Gazette des beaux-arts*, n° 16, 1864, p. 529.
 15. L'idiome chez les historiens est que l'absence de preuve n'est pas une preuve d'absence.
 16. « Revue parisienne », *Mémoire de la Loire et de la Haute-Loire*, n° 4118, 1^{er} juin 1864, n.p. Voir aussi : DE LA FIZELIÈRE Albert, « Salon de 1864 », *L'Union des arts*, n° 25, le 16 juillet 1864, n.p. : « [...] [l']*Almée* [de M. Gérôme] de cette année, désignée généralement sous le titre de la *Danse du ventre*. » ATTA-TROLL, « Les Poètes morts jeunes », *La Renaissance littéraire et artistique*, n° 12, 13 juillet 1872, p. 96 : « Ils [sic] s'agit de la danse qu'exécutent des bayadères nues depuis l'estomac jusqu'au nombril, et qui popularisée par un tableau du peintre Gérôme, a reçu de nos artistes le nom de danse du ventre. ». Remarquez la confusion dans cette dernière citation entre les bayadères indiennes et les almées égyptiennes, l'indice de la tendance occidentale à considérer l'Orient comme un bloc monolithique indifférencié.
 17. RECLUS Élie, « Voyage au Caire et dans la Haute-Égypte », *Philosophie positive*, n° 5, mars-avril 1870, p. 244. Voir aussi : DURIER Charles, « Revue littéraire », *Le Siècle*, le 10 novembre 1869, p. 2 : « Vous avez vu des almées, au moins dans les tableaux de M. Gérôme, et je suppose que vous savez en quoi consiste ce qu'on a appelé pittoresquement "la danse du ventre" ».

18. ASSELINEAU Charles, « Le Salon de 1864 », *Revue nationale et étrangère, politique, scientifique et littéraire*, n° 17, mai 1864, p. 176.
19. LEROY Louis, « Salon de 1864 », *Le Charivari*, le 19 juin 1864, n.p.
20. DE GONCOURT Edmond, DE GONCOURT Jules, *Journal des Goncourt*, 2 juillet 1889, t. 8, 1889-1891, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1895, p. 66. Au sujet de cette citation, voir aussi : GUELLOUZ Mariem, *op. cit.*, p. 147.
21. KEFT-KENNEDY Virginia, « “How Does She Do That ?” Belly Dancing and the Horror of a Flexible Woman », *Women’s Studies*, n° 34, 2005, p. 282 : « The “belly” (and its mobility) was central to the simultaneous horror and titillation produced by the sight of [the dancer’s body]. ».
22. Voir, par exemple : PARENT P.-C., « Lettres d’un simple littérateur sur le salon de peinture de 1864 », *Le Courrier artistique*, 4^e année, n° 2, 12 juin 1864, p. 5 : « Qu’y a-t-il là que l’artiste ait ajouté et qui ne soit point la vérité même ? Ensuite, ne l’avez-vous point déjà accepté cet aspect voluptueux de l’Orient, en d’autres œuvres que celle-ci, où il était certes plus lubrique encore ? ».
23. STASZAK Jean-François, « Danse exotique, danse érotique. Perspectives géographiques sur la mise en scène du corps de l’Autre (XVIII^e-XXI^e siècles) », *Annales de géographie*, n° 660-661, 2008/2-3, pp. 137-38.
24. GUELLOUZ Mariem, *op. cit.*, p. 148.
25. *Ibid.*
26. DE SAINT-VICTOR Paul, « Théâtres », *La Presse*, 9 septembre 1867. Voir aussi : MOUREAU Jules, « Paris », *Journal de la ville de Saint-Quentin et de l’arrondissement*, n° 4325, 20 septembre 1867.
27. BOURDE Paul, *À travers l’Algérie*, Paris, G. Charpentier, 1880, p. 146 : « Le nom qu’on lui donne, la danse du ventre, dit assez ce qu’elle figure : c’est la parodie grossière de l’amour brutal exécutée avec le visage impassible des femmes musulmanes qui mettent leur gloire à ignorer le plaisir. ».
28. MABOUL, « Tout le long du canal », *La Vie parisienne*, 20 novembre 1869, p. 897.
29. OSWALD François, « Bruits de coulisses », *Le Gaulois*, n° 1936, 30 janvier 1874.
30. LEROY Albert, « Contes du dimanche », *La Presse*, n° 286, 13 octobre 1884. Voir aussi : « Chronique », *L’Univers*, n° 6787, 10 juillet 1886, n.p.
31. CLARETIE Jules, « La Vie à Paris », *Le Temps*, n° 8106, 6 juillet 1883.
32. L’authenticité culturelle s’est finalement révélée illusoire, ne serait-ce que parce que plusieurs – parfois même la plupart – des figurants prétendument indigènes étaient en fait européens. En fin de compte, la précision ethnographique n’était pas l’objectif principal des exhibitions coloniales, qui servaient plutôt de divertissements, de voyages bon marché et surtout de témoignages du mérite de la colonisation française (cf. BLANCHARD Pascal, « Le Maghreb et l’Orient en France. Un siècle de présence dans les expositions et les exhibitions (1849-1937) », in BLANCHARD Pascal, BANCEL Nicolas, BOËTSCH Gilles, LEMAIRE Sandrine (dirs.), *Zoos humains et exhibitions coloniales : 150 ans d’inventions de l’Autre*, Paris, La découverte, 2011, p. 285-97).
33. *Ibid.*, p. 297.
34. DEMEULENAERE-DOUYÈRE Christiane, « L’Égypte, la modernité et les expositions universelles », *Bulletin de la Sabix*, n° 54, 2014, pp. 37-41. Comme le précise Blanchard, bien que les organisateurs de l’exposition aient juré de la vraisemblance de cette rue, elle « n’a jamais existé autrement que comme un modèle réduit de l’Orient offert au désir de l’Occident » (cf. BLANCHARD Pascal, *op. cit.*, p. 288).
35. BASCHET Ludovic (dir.), *Le Panorama. Paris s’amuse*, Paris, Librairie d’art, vers 1900, cité dans DÉCORET-AHIHA Anne, *Les danses exotiques en France. 1880-1940*, Pantin, Centre national de la danse, 2004, p. 27.
36. Voir à ce sujet « Les Théâtres », *Le Siècle*, n° 19564, 14 juillet 1889, n.p. ; FRIMOUSSE, « La Soirée Parisienne », *Le Gaulois*, n° 3032, 17 décembre 1890, p. 3 ; « Nouvelles & Échos », *Gil Blas*, n° 4144, 24 mars 1891, p. 1.

37. «The Paris Exhibition», *Yorkshire Factory Times*, 22 novembre 1889, p. 5. L'expression « danse du ventre » apparaît au moins deux fois dans les sources de langue anglaise avant 1889 – une fois en comparaison avec les danses des Roms et une fois comme titre alternatif du tableau de Gérôme – mais elle commence à apparaître plus fréquemment en relation avec l'Exposition Universelle (cf. HAWTHORN Ainsley, «Middle Eastern Dance and What We Call It», *Dance Research*, n° 37, 2019, p. 5).
38. « Brev fra Paris », *Jyllandsposten*, 23 août 1889, p. 1.
39. A. B., « Paris y la exposicion », *La Monarquía*, 1^{er} août 1889, p. 2.
40. BRICK, « De Wereldtentoonstelling te Parijs », *Bataviaasch nieuwsblad*, 5 août 1889, p. 5.
41. G. Gustaf, « Paris under utställningen », *Härnösandsposten*, 5 août 1889, p. 2.
42. « Denní zprávy », *Národní listy*, 9 février 1890, p. 2.
43. POCHÉ Christian, *op. cit.*, p. 54.
44. DÉCORET-AHIHA Anne, *op. cit.*, p. 28.
45. *Ibid.* p. 30.
46. PAUWELS Jean, « Les Faits du jour », *Gil Blas*, n° 4132, 12 mars 1891, p. 2.
47. DELSOL Maurice, *Paris-Cythère : étude de mœurs parisiennes*, Paris, Imprimerie de la France artistique et industrielle, 1893, p. 182 : « Turquie, a été un des plus remarquables sujets du “Concert Oriental” du Moulin. C'est la première danseuse du ventre qui soit allée faire connaître en Russie les beautés de cette chorégraphie franco-turque. »
48. « Comme en voyage », *La Presse*, nouvelle série n° 4400, 16 juin 1904, n.p.
49. Y., « De Vienne à Pesth », *La Vie parisienne*, 3 juillet 1873, p. 427.
50. DE MANDAT-GRANCEY E., « Souvenirs de la côte d'Afrique I », *Le Correspondant*, n° 158, 10 février 1890, p. 517.
51. LAROUSSE Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. 17, suppl. 2, Paris, Larousse & Boyer, 1890, s.v. « El Jaleo ».
52. REGNAULT Henri, « lettre du 16 février 1869 », in DUPARC Arthur (dir.), *Correspondance de Henri Regnault*, Paris, Charpentier, 1872, p. 248.
53. TISSOT Victor, « Un Hiver à Moscou XV », *Le Bien public*, 3^e série, n° 53, 1^{er} août 1882, n.p.
54. La pratique de nommer un style de danse d'après une partie du corps n'était pas tout à fait inconnue en France : autre que la danse du ventre, on trouve l'appellation « la danse de l'épaule » donné à une danse des « bohémiennes de Moscou » (cf. BACHAUMONT, « Chronique parisienne », *Le Constitutionnel*, n° 172, 21 juin 1878, n.p.). Notez que, encore une fois, il s'agit d'une forme de danse liée à un peuple « altérisée ».
55. Un petit parisien, « L'Exposition à coté », *Le Gaulois*, 3^e série, n° 2503, 6 juillet 1889, p. 1.
56. DÉCORET-AHIHA Anne, *op. cit.*, p. 28.
57. POCHÉ Christian, *op. cit.*, p. 54.
58. STASZAK Jean-François, *op. cit.*
59. HAWTHORN Ainsley, «Belly Dance, *Persona non Grata of Cultural Dance*», *Conversations Across the Field of Dance Studies*, n° 39, 2019, pp. 9-10.
60. DENON Vivant, *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte*, 4^e édition, t. 3, Paris, P. Didot l'Ainé, 1803, p. 197. À la même époque, on a décrit la danse des femmes dans le harem du sultan Ottomane en termes identiques (cf. POUQUEVILLE François-Charles-Hugues-Laurent, *Voyage en Morée, à Constantinople, en Albanie et dans plusieurs autres parties de l'Empire ottoman pendant les années 1798, 1799, 1800 et 1801*, t. 2, Paris, Gabon et compagnie, 1805, p. 259).
61. GALLAND Antoine, *Tableau de l'Égypte pendant le séjour de l'armée française*, t. 2, Paris, Galland, 1804, p. 23.
62. *Ibid.*
63. PITRE-CHEVALIER, « Félicien David », *Musée des familles, lectures du soir*, 2^e série t. 12, Paris, 1844-1845, p. 123.
64. MERCKLEIN A., « Spectacles & Concerts », *Le Figaro*, 3^e série, n° 216, 4 août 1900, p. 4.

65. DELBEUF Régis, *La Turquie et l'Orient à l'exposition de 1900*, Constantinople, 1900, p. 251.
66. FOURNIER Marc, « La Sultane des Fleurs », *Revue pittoresque*, t. 2, Paris, 1844, p. 122.
67. NODIER Charles, *Journal de l'expédition des Portes de Fer*, Paris, Imprimerie Royale, 1844, p. 78.
68. BELGIOJOSO Cristina Trivulzio, *Asie Mineure et Syrie. Souvenirs de voyages*, Paris, Michel Lévy Frères, 1858, p. 376.
69. FOURNIER Marc, *op. cit.*
70. CHARTON Édouard (dir.), « Divertissements persans », *Le Magasin Pittoresque*, t. IX, Paris, Bureaux d'Abonnement et de Vente, 1841, p. 327.
71. GAUTIER Théophile, « Feuilleton de La Presse du 7 juin 1853 », *La Presse*, 7 juin 1853, n.p.
72. DE CUSTINE Astolphe, *L'Espagne sous Ferdinand VII*, t. 3, Paris, Ladvocat, 1838, p. 324.
73. SOULLIER Charles, *Nouveau Dictionnaire de Musique*, Paris, E. Bazault, 1855, s.v. « Redowa ».
74. LÖWENSTERN Isidore, *Le Mexique. Souvenirs d'un voyageur*, Paris, Arthus-Bertrand, 1843, p. 391.
75. « Le Cancan et l'évêque de Londres », *Les Coulisses*, n° 20, 11 mars 1841, p. 2.
76. VIAU Raphaël, « Plaisirs populaires », *La Libre parole*, n° 2183, 11 avril 1898, p. 1.
77. DELBEUF Régis, *op. cit.*, p. 251.
78. *Ibid.* p. 250.
79. *Ibid.*
80. BOLDRIN Beatrice, « De la "danse orientale" aux influences contemporaines : artification et décolonisation de l'imaginaire des danses issues du monde arabe », *Recherches en danse*, n° 5, 2016, [en ligne], journals.openedition.org/danse/1474, page consultée le 20 novembre 2019. En revanche, la plupart des danseurs anglophones emploient encore l'appellation « belly dance », traduction de « la danse du ventre ». En anglais, l'expression « Oriental dance » est problématique en raison de l'usage historique du mot « Oriental » pour identifier, contrôler et marginaliser les individus d'origine extrême-orientale. (cf. HAWTHORN Ainsley, « Middle Eastern Dance and What We Call It », *op. cit.*, pp. 10-11 ; HAWTHORN Ainsley, « Camels, Temples, and Jewels : Representing Middle Eastern Movement in Canadian English », *Journal of Intercultural Studies*, n° 40, 2019, pp. 774-75).
81. WARD Heather D., *Egyptian Belly Dance in Transition : The Raqs Sharqī Revolution, 1890-1930*, Jefferson, McFarland Company, 2018, pp. 63-65. Voir aussi : POCHÉ Christian, *op. cit.*, p. 57.
82. BOLDRIN Beatrice, *op. cit.*
83. GARREC Anne-Laure, « Danse indienne vs danse orientale. Divergence de perception des danses extra-occidentales en France », *Corps*, n° 11, 2013, pp. 321.

RÉSUMÉS

Cet article retrace le contexte historique de l'expression « danse du ventre », désignant les danses solos improvisées, d'origine proche-orientale et nord-africaine, qui met l'accent sur des mouvements du torse. Ces danses folkloriques ont été baptisées « danses du ventre » lors du Salon de 1864 à Paris, où l'on a exposé pour la première fois le tableau *La danse de l'armée* de Jean-Léon Gérôme. Expression du fantasme français sur le Proche-Orient, cette peinture a fait sensation auprès du public français grâce au « ventre nu et ballonné qui est le centre et le point lumineux du tableau » (Charles Asselineau, 1864). Les journaux ont surnommé le tableau « La danse du ventre », ce qui est rapidement devenue la désignation commune en français pour tout un éventail diversifié de danses provenant du Proche et Moyen-Orient et d'Afrique du Nord. Cette

appellation a été transmise et traduite dans d'autres langues européennes en 1889 à la suite du reportage médiatique international sur les danseuses orientales à l'Exposition universelle de Paris. Un examen attentif des sources historiques montre que la popularisation de cette terminologie a été influencée par le tourisme, les Beaux-Arts et les nouvelles technologies de communication européennes, ainsi que par le réductionnisme et l'affadissement culturels qui caractérisent l'esprit colonial.

This article traces the historical background of the French term *danse du ventre* (belly dance), which denotes solo, improvised dances of Near Eastern, Middle Eastern, and North African origin whose movements are based on articulations of the torso. These folkloric dances were transformed into *danse du ventre* at the Paris Salon of 1864, where Jean-Léon Gérôme's painting *The Dance of the Almeh* was exhibited for the first time. This painting, which depicted a Frenchman's fantasy of the Near East, caused a public sensation on account of the «nude and bloated belly that is the centre and highlight of the painting» (Charles Asselineau, 1864). Newspapers nicknamed the painting «*La danse du ventre*» («The Belly Dance»), which swiftly became, first, a moniker for mediocre Oriental dance and, ultimately, the standard French designation for a diverse array of dances from the Near East, Middle East, and North Africa. This term was transmitted and translated into other European languages in 1889 following international press coverage of the Oriental dancers at Paris' Exposition universelle. A close examination of the historical sources demonstrates that the popularisation of this terminology was influenced by European tourism, fine art, and communications technologies, as well as the reductivism and cultural flattening that characterize the colonial mindset.

INDEX

Keywords : belly dance, cultural history, language, oriental dance, 19th century

Mots-clés : danse du ventre, danse orientale, histoire culturelle, langage, XIXe siècle

AUTEUR

AINSLEY HAWTHORN

Ainsley Hawthorn est spécialiste des cultures et des sensibilités du Proche-Orient. Ses domaines de recherches portent sur l'étymologie, la lexicographie, la littérature et la religion mésopotamiennes, ainsi que la danse proche-orientale. Après avoir obtenu un doctorat en langues et civilisations proche-orientale à l'Université de Yale (2012), Hawthorn a occupé des bourses de recherche à l'Université de Munich et l'Université internationale de Venise. Elle est coéditrice du premier volume sur les études sensorielles dans le Proche-Orient ancien, *Distant Impressions* (paru en 2019) et termine actuellement un livre de non-fiction, *The Other Five Senses*.