

La danse orientale*

**Cet article est extrait de la thèse de médecine du Dr Annie Nganou.*

Pour citer cet article, veuillez mentionner les références : « NGANOU, A. Danse-thérapie et traumatisme psychique : restauration narcissique et réappropriation de soi chez la femme présentant des troubles post-traumatiques, à travers la pratique de la danse. Thèse d'exercice de médecine. Paris : Université Paris 7- Xavier Bichat, Paris, 2007. 272f. »

En se plaçant dans un contexte temporel, la danse orientale telle qu'elle nous est parvenue, notamment à travers le septième art égyptien (période 1945-1960), pourrait se définir comme un solo féminin, né dans les cabarets orientaux d'Égypte au début du XX^e siècle à partir des danses traditionnelles et populaires égyptiennes -en particulier le *baladi*- et de la danse théâtrale de style variétés, dans un but de divertissement. Son esthétique est basée sur l'expression de la féminité et de la sensualité, le geste devant incarner une émotion soutenue par la musique et être fidèle à celle-ci.

Les principes de la danse orientale que nous vous livrons dans les lignes qui suivent sont issus de notre expérience dans la pratique de la danse orientale. Nous aborderons successivement l'origine du mouvement, le rapport au corps, l'esthétique, l'expressivité et la chorégraphie, puis nous verrons ensuite le son, l'espace et le rapport à l'autre, l'individuation et la combativité et enfin nous terminerons par les accessoires en danse orientale et la transmission.

1- L'origine du mouvement

Le mouvement en danse orientale naît principalement à l'intérieur du bassin, dans la région située entre le pubis et le nombril. C'est dans ce centre de gravité anatomique que se situe le *hara* de la tradition martiale japonaise ou encore la source primordiale de l'énergie, le *tan tien* inférieur, dans la tradition martiale chinoise...

2- Le rapport au corps

La danse orientale est une danse en l'honneur de la féminité, le corps de la femme ainsi que son émotion, sa créativité et sa dextérité y sont glorifiés. La technique est essentiellement basée sur la dissociation des parties du corps, la danse consiste en partie à associer différentes parties du corps dans des rythmes, tonicités, fluidités, énergies et intensités différents et sans cesse modulables au gré de la musique.

3- L'esthétique

L'esthétique de la danse orientale peut se résumer ainsi : danse de la féminité. Si l'on excepte le regard qui n'est pas spécifique à la danse orientale ni à la féminité, le bassin, le ventre et la poitrine sont les parties privilégiées d'expression du mouvement. Les mouvements serpentés des bras, caractéristiques de la danse orientale, viennent renforcer le mystère et la sensualité de la danse.

Dès le départ, l'esthétique de la danseuse orientale du XX^e siècle est basée sur la pureté et l'étirement sensuel des lignes, ainsi que la sophistication du geste qui contraste avec la simplicité d'abord de la danseuse *baladi*. Si la danseuse *baladi* incarne en quelque sorte une figure maternelle, la danseuse orientale représente un idéal féminin fantasmé et inaccessible.

4- L'expressivité et la chorégraphie

Ayant conservé l'essence de la danse *baladi* qui est sa principale source d'inspiration, le *raqs el Sharqi* ou danse orientale est une danse des émotions, une danse des instants. La chorégraphie orientale n'est pas initialement narrative, mais parle de moments de peine, de peur, de joie.... Du fait de cette particularité, la danse orientale est par essence une danse d'improvisation dont la liberté d'initiative se trouve plus dans le choix du geste que dans son expression, l'émotion étant déjà imposée au départ dans la musique interprétée. Peu nombreuses sont les danseuses qui s'affranchissent de la musique.

5- Le son

Véritable tuteur du geste, le son accompagne la danseuse à tout instant. Dès le départ, la musique orientale créée pour la danse orientale, vers le milieu du XX^e siècle, s'est mise au service de l'émotion, privilégiant l'aspect mélodique à l'aspect rythmique. Les paroles chantées évoquent des instants privilégiés plutôt qu'une histoire, réveillant ainsi des émotions auxquelles chacun peut s'identifier. La danseuse va, par ses gestes et son interprétation, restituer fidèlement cette émotion. Le son est donc une clef qui ouvre des portes sur le monde intérieur de la danseuse et celle-ci exprime en geste l'émotion ainsi rencontrée.

Ceci limiterait la créativité de la danseuse et du musicien - les musiques sont en règle générale composées par avance- s'il n'y avait pas les *taqsims*. En effet, pendant les *taqsims*, - moments d'improvisation sonore où un seul instrument est mis en avant-, la danse se fait son et le son se fait danse, surtout quand les musiciens jouent en direct. Lorsque ces moments de symbiose entre la danseuse et le musicien sont bien réalisés, il devient difficile de savoir lequel des deux guide l'autre, bien souvent on a l'impression d'une influence mutuelle, d'une rencontre et d'un dialogue équilibré entre deux êtres. Cette symbiose devient particulièrement intéressante pendant le *tabla solo* - solo percussion- car le son de la percussion ne renvoie pas à une émotion particulière mais aux instincts primitifs, créant ainsi un espace pulsatile favorable à la liberté d'expression, au jeu, chacun des deux protagonistes étant libre d'y installer un univers où il peut ou non inviter l'autre. Avec un support musical enregistré, le *taqsim* offre également beaucoup de liberté par l'espace sonore moins dense, moins directif, qui laisse des plages de liberté à la danseuse pour exprimer son rythme et l'émotion de son choix. La danseuse se tourne vers son espace interne, va à la rencontre de ses joies, ses peurs, ses

doutes, ses désirs, sa sexualité ...et les observe, les exprime dans ses gestes ou les réfrèment, les apprivoisent ou les vit totalement à travers sa danse.

Le congrès du Caire 1932

Pour ce qui est du son physique, la relecture scientifique des comptes rendus du congrès du Caire de 1932 (Al Shawan Castelo-Branco 1992, Qassim Hassan 1992, Vatin 1992) par le CEDEJ ¹ nous permet de mesurer l'influence de la musique étrangère et en particulier européenne dans la vie musicale égyptienne. Son contexte nous donne des indications sur l'essence de la danse orientale. La musique occidentale était implantée dans les villes égyptiennes depuis un siècle (pendant les années 1820 et 1830, le gouverneur Albanais d'Egypte, Muhammad Ali, fonde les écoles de musique militaire européennes) et était déjà bien enracinée dans le paysage musical égyptien lorsque s'est ouvert au Caire, le premier congrès de musique arabe, dans un contexte politique, social et culturel confus. En effet, il y avait dans le même temps :

- une quête identitaire forte et un besoin d'autonomisation vis-à-vis de l'empire colonial britannique (encore très présent au moment du congrès malgré une indépendance concédée depuis 1922) et vis-à-vis de l'empire ottoman,
- des affrontements politiques internes entre modernistes et conservateurs,
- des affrontements dans le monde musical citadin entre les tendances traditionnelles, *al-qadîm* (l'ancien) et modernes, *al-gadîd* (le nouveau). Les premiers étaient fidèles aux normes traditionnelles de la musique arabe et reprochaient aux seconds d'altérer (ou au moins d'en courir le risque) le système musical par l'intégration de « traits de musiques occidentaux notamment l'harmonie, les rythmes de danse, les instruments² et le grand ensemble orchestral» (Al Shawan Castelo-Branco 1992, p.43). Or pour les partisans de la modernisation, il y allait de la survie de la musique arabe, dans un contexte où la radio et les films musicaux s'imposaient de plus en plus comme médias musicaux dominants.

C'est donc dans ce climat que se tient le congrès, dont l'une des préoccupations majeure, selon Salwa Al Shawan Castelo-Branco (1992, p.42), était « le constat des changements à l'œuvre dans la musique égyptienne, principalement ceux induits par l'influence occidentale ». Le chef de file des partisans à la modernisation était alors Muhammad Abd-Al

¹ Centre d'étude et de documentation économique, juridique et social.

² Il s'agit notamment du violon, du violoncelle, de la contrebasse et du piano.

Wahab dont les compositions sont encore aujourd'hui très largement utilisées par les danseuses orientales.

Il est intéressant de noter que la quête identitaire, le besoin d'autonomisation et l'aspiration à la modernité se retrouvent précisément dans l'expression de la danse orientale. De même on peut se poser la question de savoir si l'appropriation de l'espace scénique par la danseuse orientale serait soutenue par la composante occidentale de la musique orientale³ (voir paragraphe l'espace et le rapport à autrui dans ce même chapitre).

De nos jours, un orchestre accompagnant une danseuse est constitué au minimum d'un instrument à percussion (généralement le *tabla*), un instrument à corde (*oud*, *kanoun*...), d'un instrument à vent (*nay*...), d'un chanteur ou d'une chanteuse et le synthétiseur qui prend de plus en plus la vedette car il peut à lui seul remplacer plusieurs instruments.

6- L'espace et le rapport à l'autre

Avec la danse statique des origines, la musique créait une ambiance, un espace émotionnel dans lequel tous ceux qui s'y reconnaissent se retrouvaient et s'exprimaient en partie par transfert dans le corps de la danseuse. Il est rare que le public oriental ne s'exprime pas physiquement ou vocalement pendant le déroulement de la danse ou de la musique.

De par l'apport des danses venues d'Occident, la danseuse orientale a appris à conquérir davantage l'espace scénique. Il en résulte non seulement l'acte symbolique de prendre sa place dans l'espace externe à soi, autrement dit d'exister dans le monde externe, mais aussi un mouvement allant de l'intérieur vers l'extérieur, de soi vers l'autre voire vers l'inconnu ; un chemin vers l'inconnu qui ne se fait pas dans la solitude car la musique accompagne la danseuse dans son exploration. Ce mouvement vers l'extérieur reste relativement discret comparativement aux danses théâtrales de style variétés et à certaines danses traditionnelles notamment africaines qui projettent danseur et spectateur dans un espace externe au-delà du visible. C'est donc l'être créatif qui va explorer son espace scénique, qui va à la rencontre du spectateur et la rencontre se fait généralement sous forme de jeux (jeux de séduction, jeux maternants, jeux de camaraderie ou de complicité...).

³ Malgré l'adoption par le congrès du terme musique arabe en remplacement de musique orientale, il est plus fréquent dans le milieu de la danse orientale d'employer le terme musique orientale pour désigner la musique accompagnant la danse orientale ; il est vrai aussi que les choix des musiques vont de l'Iran (voire de l'Inde) vers l'Afrique du nord en passant par la Turquie.

Au départ, il s'agissait d'un spectacle de divertissement représentant un certain idéal féminin moderne, sophistiquée, élégante, belle, sensuelle et inaccessible mais la réalité de la danseuse orientale moderne (séduire pour plaire et plaire pour avoir du travail, travailler pour gagner de l'argent...) a « dicté » un jeu essentiellement basé sur la séduction à caractère sexuel, la maîtrise de la séduction, la maîtrise du désir par une femme tentatrice qui utilise la volupté, l'humour et la ruse. Il est cependant possible d'établir toute sorte de dialogues avec le spectateur, basés sur d'autres registres. La danseuse peut aussi bien parler de la joie de vivre la plus enfantine (la danseuse-chorégraphe et enseignante Aida Nour s'est particulièrement illustrée dans ce genre de rapport), comme du drame de la perte. L'humour est très utilisé en danse orientale dans le rapport de la danseuse avec autrui (musicien, spectateur...). Sous un aspect apparent ludique et humoristique, la danseuse exprime et sublime ses états d'âme et par empathie, ceux du public.

7- L'individuation (la tenue vestimentaire)

Selon le TLFi, l'individuation est la « distinction d'un individu des autres de la même espèce ou du groupe, de la société dont il fait partie; [le] fait d'exister en tant qu'individu » (ATILF-CNRS 2004-2005). Dès le départ, le costume a eu une grande place dans la danse orientale qui incarnait la modernité. On peut dire que le costume fait partie intégrante de la danse orientale, il en est une spécificité. A titre de comparaison, le costume en danse orientale, bien souvent, revêt la même importance aux yeux des spectateurs (et des danseurs) que les costumes de la samba brésilienne lors des carnivals, on ne saurait imaginer un carnaval brésilien sans la féerie et l'exubérance de ses costumes.

En Occident, le costume et la danse orientale renvoient à l'opulence des contes des mille et une nuit, aux harems luxueux, à Shéhérazade et d'ailleurs bon nombre de danseuses en Occident se sont appropriées son nom pour la scène. L'importance des costumes se perçoit aussi dans les cours pour amateurs où beaucoup d'élèves s'habillent en « princesse orientale » pour suivre le cours. Du côté des professionnelles, le costume trois pièces - soutien-gorge décoré de strass, perles et paillettes, jupe large fendue et basque elle aussi généreusement décorée - a longtemps été le costume type de la danseuse orientale. Le corps de la femme et surtout ses attributs sexuels brillaient de mille feux. Assez bien adapté à la danse orientale car il mettait en valeur ces mêmes parties que la danse dévoile et mobilise, il était cependant standard dans la forme. Quelques pantalons ou robes que l'on voyait de temps en temps ne servaient qu'à confirmer un code vestimentaire tacitement établi.

De nos jours, de plus en plus de danseuses s'approprient cette part de la danse pour exprimer leur personnalité, leurs fantaisies et leur originalité. Mini-jupes, jupes longues moulantes, jupes évasées, short, pantalon moulant, *sarouel*⁴, « pantalon-short », robe moulante... Le choix des formes est plus audacieux de nos jours. Ainsi les danseuses trouvent un moyen de gagner un peu plus de cette liberté d'expression que la musique ne leur accorde qu'en partie.

Dina, la danseuse vedette actuelle au Caire, pourrait incarner le chef de file de cette nouvelle tendance. Elle a bousculé les mœurs et pratiques en arborant des tenues que l'on pourrait qualifier de « très osées », même en Occident. Son audace à arborer des costumes très dénudés dans le contexte d'un islam se radicalisant, au vu et au su de tous, ne peut qu'être saluée. Malgré le petit métrage de tissus, la créativité et la complexité de ses costumes forcent l'admiration d'autant plus qu'ils restent fonctionnels pendant la danse, ne semblant pas dévoiler plus que ce qu'elle a décidé lors de la création du costume. Plus que pour toute autre danseuse, le costume fait partie de son message artistique, politique et individuel, qu'elle assume pleinement.

8- La combativité

Il peut sembler surprenant d'inclure la combativité dans les principes d'une danse, mais dès le départ la danseuse orientale a eu à combattre et continue de se battre aujourd'hui pour s'imposer dans un monde souvent hostile, parfois ambivalent. Cette combativité confère à la danseuse une force intérieure, une audace qui se retrouve dans la danse et trouve un sens même dans le monde occidental.

L'histoire de la danse orientale est parsemée d'interdiction ou de tentative d'interdiction depuis le XIX^e siècle. Les témoignages des médias (presse⁵, télévision, Internet...) et les récents articles de loi légiférant la danse orientale en Egypte nous montrent que les choses n'ont guère évoluées depuis les débuts. Dans un tel contexte, se rendre tous les jours à son

⁴ Sorte de pantalon bouffant renforcé au niveau de l'entrejambes par un large métrage de tissus plissé qui donne du volume au vêtement et de l'amplitude aux mouvements de jambes. Il est traditionnellement porté par les hommes au Moyen-Orient et au Maghreb.

⁵ AL- HERR, I. La danseuse orientale malade de son corps. *AS SAFIR*, Beyrouth, *Courrier International*, 14 mars 2002, n° 593.

- CHARAF EDDINE, N. Peut-on manger à la table d'une danseuse ? *ELAPH*, Londres, *Courrier International*, 13 novembre 2003, n° 680.

- SAID, E. Tahia Carioca, égyptienne désinvolte et subversive. *Al Ahram Weekly*, Le Caire, *Courrier International*, 10 novembre 1999, n° 471.

- BARRAULT, E. et MAUME, A. La danse des Mille et une nuits. *GEO*, juillet 2006, n° 329, p.133-142.

lieu de travail pour danser relève d'un combat quotidien permanent qu'il faut vaincre tous les soirs afin de donner un peu de rêve et de sourire à son auditoire et d'effacer ses frustrations le temps de quelques danses. Il nous est arrivé à l'occasion de quelques séjours au Caire, d'accompagner des danseuses à leurs lieux de travail : elles étaient systématiquement accompagnées par un homme, généralement le frère, le fiancé ou l'époux, qui restaient dans la salle du spectacle durant toute la prestation.

A cette pression sociale, la danseuse égyptienne répond en inondant son auditoire de toute sa sensualité et de toute sa puissance émotionnelle, en s'affirmant dans son corps et dans sa féminité, en affichant une tranquillité désarmante pendant sa danse. Elle transmet cette force de caractère à travers sa danse et son enseignement. Encore aujourd'hui, la forme de danse orientale la plus pratiquée dans le monde est celle qui nous vient d'Égypte.

En Occident cette combativité peut aussi s'avérer utile à la femme pour se réapproprier son corps et sa féminité. L'image de la femme idéale, femme illusion, de plus en plus jeune, de plus en plus décharnée, vidée de sa spiritualité et de son émotivité, que nous renvoie sans cesse les média (télévision, affiches publicitaires, journaux, Internet, cinéma, radio...) est tout aussi efficace pour faire disparaître la femme du monde réel et l'envoyer dans un monde de doutes, où il lui faudra trouver le moyen de faire marcher l'horloge biologique à l'envers tout en résolvant la très délicate équation « taille 1m90 + 95 D/ 50/ 90 = 45kg + sourire épanoui et teint frais ». Chirurgie esthétique, *biotox*, *piling*, liposuccion, régimes minceurs, etc., sont autant de tortures morales que la femme moderne doit subir pour lutter contre la nature, sa nature, et peut-être un jour correspondre à « ce qu'elle devrait être si elle était idéale », c'est ce message que lui renvoie en permanence la société dans laquelle elle vit.

9- Les accessoires en danse orientale

Puisés pour la plupart dans le répertoire folklorique ou traditionnel, les accessoires permettent d'explorer son potentiel créatif, son espace et d'exprimer un peu plus le caractère ludique de la danse orientale. Avant tout ils renvoient à notre imaginaire. Nous les classons en trois catégories : la première renvoie à l'imaginaire divin (ailes d'Isis, sabre et candelabre), la deuxième évoque le pouvoir de séduction (voile et *melaya laff*) et la dernière invite au jeu (sagats, cannes, bâton, jarre et tambourin).

10- La transmission

Entre mimétisme et transmission académique, entre quête de l'authenticité émotionnelle et du geste travaillé, la danse orientale est pour l'instant victime de son succès et de la fascination qu'elle suscite. Les défenseurs de l'apprentissage par mimétisme évoquent la nécessité de conserver cette danse comme une « danse des émotions », instinctive, primitive, corporelle ; craignant la mentalisation et la « perte de fraîcheur » à travers le mode de transmission à l'occidentale. Pour leurs adversaires, il est nécessaire d'affiner la technique gestuelle, de transmettre un vocabulaire précis, condition nécessaire à son évolution vers l'art.

La solution est peut-être dans une position intermédiaire. L'enseignant pourrait d'un côté stimuler le sens de l'observation des élèves et leur spontanéité par une transmission par mimétisme ou par des exercices d'improvisation pendant une partie du cours, et, d'un autre côté, lui enseigner un vocabulaire corporel vaste et précis (à la charge du danseur d'exprimer par la suite ce qu'il veut), Plus le vocabulaire est vaste, plus l'expression peut être affinée, et plus il est clair, mieux il est « compris ». Cette transmission d'un vocabulaire précis est d'autant plus nécessaire que la technique de cette danse est basée sur la maîtrise de chaque petite partie du corps. De surcroît, même dans une transmission académique, il y a une part subjective, non dite, que l'élève reçoit et qui relève des processus de contact et de transferts.

La danse orientale est née dans un contexte culturel mouvementé et n'accordant que très peu de place à la femme à l'extérieure de la maison. L'expression de la danse est essentiellement tournée vers l'intérieur. La danse semble avoir été créée par la femme pour « panser ses plaies internes » (psychiques, morales ou spirituelles), mais dans le même temps, elle s'adresse aussi à l'homme. L'histoire de la danse orientale est depuis les origines parsemée de flou, de résistances, « d'indifférence intellectuelle » ou de fantasmes. La combativité des danseuses a malgré tout permis à cette danse de traverser le temps et l'espace pour susciter de nos jours un intérêt de plus en plus consciencieux et structuré et lui donner toute sa place parmi les différentes catégories de danses.

Annie Nganou

Quelques références bibliographiques traitant de l'histoire de la danse orientale :

