



Civilisations

Revue internationale d'anthropologie et de sciences humaines

53 | 2005
Musiques "populaires"

L'exotique, l'ethnique et l'authentique

Regards et discours sur les danses d'ailleurs

Anne Decoret-Ahiha



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/civilisations/600>

DOI : 10.4000/civilisations.600

ISSN : 2032-0442

Éditeur

Institut de sociologie de l'Université Libre de Bruxelles

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2006

Pagination : 149-166

ISBN : 2-87263-005-8

ISSN : 0009-8140

Référence électronique

Anne Decoret-Ahiha, « L'exotique, l'ethnique et l'authentique », *Civilisations* [En ligne], 53 | 2005, mis en ligne le 24 janvier 2009, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/civilisations/600> ; DOI : 10.4000/civilisations.600

L'exotique, l'ethnique et l'authentique : regards et discours sur les danses d'ailleurs

Anne DECORET-AHIHA

Résumé : Découvertes sur les scènes occidentales à partir de la fin du 19^e siècle, les danses d'ailleurs ont été appréhendées au travers de différentes désignations et catégories discursives qui décrivent un type de rapport à l'altérité. Qualifiées d'« exotiques » jusqu'aux années 1940, puis d'« ethnique » ou encore de « danses du monde », leurs différentes dénominations renseignent sur nos manières de construire et d'inventer l'autre. Si leur découverte occasionna une réévaluation des critères esthétiques propres aux formes occidentales de danse et révéla l'existence d'une multitude de pratiques chorégraphiques dans le monde, elle s'effectua au travers d'une perception imaginaire. Le paradigme de l'authenticité, gage d'une altérité non falsifiée, et ses deux corollaires, l'ancestralité et l'immuabilité, en est l'un des traits dominants. Il se retrouve encore aujourd'hui dans les spectacles de chants et de danses des circuits touristiques.

Mots-clés : Exotisme, authenticité, spectacularisation, danse.

Summary : When dances from distant lands started being staged in the West at the end of the 19th century, they were described with different designations and discursive categories, showing a specific relation to the Other. Categorized as “exotic” until the 1940's, these dances were then named “ethnic” as well as “world dances”. As a result, these different terms highlight the ways the West has built and invented otherness. The discovery of such dances led to a reevaluation of Western esthetics judgements and emphasized the variety of choreographic traditions worldwide. At the same time, this new awareness also was based on an exotic imaginary focused on the notion of authenticity associated with ancestrality and immutability, and perceived as a evidence of an unspoiled otherness. A similar pattern is still found today in singing and dance performance organized by tour guides.

Keywords : Exotism, authenticity, dance.

La catégorie d'« art primitif » a fait l'objet de nombreuses études qui ont mis à jour la nature du regard occidental sur les productions artistiques non européennes, notamment dans la représentation muséographique et dans le discours ethnologique (Clifford, 1994 [1988]; Price, 1994 [1989]; Steiner, 1994). L'attention s'est essentiellement concentrée sur les arts plastiques tandis que les formes spectaculaires comme la danse ont suscité moins d'intérêt ou ont été traitées de manière plus succincte. Notre recherche a donc entrepris de questionner le rapport cognitif aux formes de l'altérité dansante selon une perspective historique (Décoret-Ahiha, 2004). Elle partait du constat suivant : la diversité culturelle des danses représentées, pratiquées et enseignées en France depuis une vingtaine d'années. Il s'agissait en premier lieu de retracer les circonstances sociales et historiques qui avaient engendré cet état de fait mais aussi d'examiner l'évolution diachronique des modes de perception de ces danses culturellement autres, et de cerner les discours dont celles-ci faisaient l'objet. Par quelles modalités discursives ont-elles été appréhendées lorsque le public français les découvrit avec étonnement pour la première fois ? Qu'en est-il aujourd'hui ? Comment, au travers du spectacle de ses danses, l'autre a-t-il été perçu et comment l'est-il encore aujourd'hui, en ce début de 21^e siècle ? Il s'agira donc ici d'examiner les dénominations occidentales utilisées pour les danses venant d'autres cultures et de dégager les représentations de l'altérité auxquelles elles renvoient. Du syntagme « danse exotique », employé dès la fin du 19^e siècle à ceux plus récents de « danse ethnique » ou de « danse du monde », les termes employés nous renseignent sur l'évolution de nos conceptions de l'autre. Des spectacles des expositions universelles à ceux proposés actuellement dans les festivals et les circuits touristiques, regards et discours continuent de s'articuler autour du paradigme de l'authenticité.

Indéfinissables danses d'ailleurs

Jusqu'au milieu du 19^e siècle, la connaissance que l'on avait des danses extra-occidentales provenait pour l'essentiel des récits de voyageurs, des descriptions des explorateurs qui, par leurs écrits, révélaient l'existence de pratiques de danse autant qu'ils témoignaient de l'étrangeté suscitée par cette rencontre. Puis, c'est sur le sol métropolitain qu'un vaste public put découvrir des formes de danse totalement inhabituelles. Cette découverte se réalisa d'abord dans les exhibitions zoologiques, sortes de « zoos humains » (Bancel, Blanchard et al., 2002) puis dans les expositions universelles et coloniales. Pour leurs organisateurs, le spectacle de populations lointaines en train de danser constituait une attraction nouvelle susceptible d'attirer une foule de curieux. Le succès remporté par ces manifestations incita les directeurs de music-halls à accueillir, sous la forme d'intermède, des danseurs et danseuses marocains, sénégalais, javanais. C'est à la fin des années 1920 que les grandes salles de théâtre commencèrent alors à programmer des danseurs du monde entier.

Jusqu'aux années 1950, les danses venues de contrées lointaines ainsi que leurs interprètes furent désignés de manière générique par le terme « exotique ». Formé de la racine grecque « exô » signifiant « en dehors », l'adjectif « exotique » qualifie un objet par la distance considérée, par le locuteur, entre cet objet et lui. Il renseigne donc sur le rapport distancié entre l'énonciateur et son objet. La notion d'exotisme renvoyant à une extranéité par rapport à un point de référence, elle est travaillée par la question

de la frontière qui peut être de plusieurs natures et varier selon les appréciations. Les contours géographiques cernant la catégorie des « danses exotiques » étaient ainsi plus ou moins circonscrits. Pour Francis de Miomandre, critique artistique de l'entre-deux-guerres, la tarentelle, les danses grecques et la gigue anglaise en faisaient partie dans la mesure où elles étaient issues de territoires extérieurs aux frontières nationales françaises (Miomandre, 1935 : 41-42). Son confrère Valentin Parnac privilégiait une délimitation continentale quand d'autres incluaient également comme exotiques les danses espagnoles (Parnac, 1932 : 83).

D'une manière générale, ce n'était pas l'appartenance à une autre nation ou à un autre continent qui conférait à la danse son exotisme. Par exemple, les pièces de l'Allemande Mary Wigman ou de l'Américaine Isadora Duncan n'étaient pas considérées comme telles. Elles formaient avec les ballets français une même unité, un même ensemble distinct de celui constitué par toutes les autres danses. De fait, les danses exotiques étaient celles dont l'extranéité se conjugait à l'étrangeté. Leurs traits n'avaient rien de commun avec les formes occidentales : académiques, scéniques ou même populaires. Se différenciant résolument des codes kinésiques selon lesquels on avait l'habitude de voir danser, elles se caractérisaient par leur insaisissabilité et leur incompréhensibilité, éléments propres à l'exotisme selon Victor Segalen¹. L'exotisme de la danse reposait aussi sur celui des corps. S'il se référait à une provenance territoriale lointaine ainsi qu'à des usages corporels différents, il supposait également une physionomie autre. Parce qu'interprétées par des Noirs, les danses jazz figuraient ainsi comme exotiques. En fin de compte, les danses exotiques étaient celles qui manifestaient une altérité radicale autant dans leur gestuelle que dans les corporalités qui les produisaient.

Définissant un vaste conglomérat de danses étranges et étrangères, le syntagme « danses exotiques » participait du contexte politique, culturel et épistémologique propre aux premières décennies du 20^e siècle. Son utilisation témoignait de la difficulté à nommer et à situer ces danses. C'est que l'on ignorait quel autre terme employer. L'état des connaissances en la matière était quasiment inexistant : d'où provenaient-elles précisément si ce n'est d'un ailleurs lointain et indéterminé ? Comment s'appelaient-elles exactement ? Cette ignorance se traduisait également par de récurrentes confusions concernant l'origine des interprètes. Les mêmes danseuses exotiques étaient à l'occasion « hindoues », « orientales » ou « javanaises ». De même, le qualificatif de « danse du ventre » fut régulièrement attribué dès lors que la danse en question mobilisait les hanches et le bassin d'une manière peu conforme aux convenances européennes, ou qu'elle dégageait un soupçon d'érotisme. Ces amalgames participaient d'une vision orientaliste qui concevait l'Orient comme un territoire s'étendant du Maghreb au Japon et dont les figures mythiques, telle la « bayadère », formaient un réservoir d'images préconçues (Said, 1980 [1978]). Comme l'a défini Gustave Flaubert dans son *Dictionnaire des idées reçues*, la bayadère était alors « un mot qui entraîne l'imagination » et désignait « toutes les femmes de l'Orient » (Flaubert, 1958 : 29). Il arrivait aussi qu'en l'absence d'élément auquel se raccrocher, les adjectifs « curieux », « étranges » se substituent tout simplement à un quelconque autre descriptif géographique. De nos jours, c'est à une localisation géographique plus affinée bien qu'encore floue à laquelle on recourt,

1. « L'exotisme est la perception aiguë et immédiate d'une incompréhensibilité éternelle », (Segalen, 1978 : 33-38).

à défaut d'employer la terminologie exacte. Par exemple, le « zinli » est peu évocateur pour le néophyte. En revanche, présenter cette danse comme danse du Bénin ou dans une perspective encore plus large comme « danse africaine » renseigne davantage sur l'objet en question. Même s'il engendre de l'imprécision et confine à l'amalgame, ce processus de dilatation vaut pour son efficacité dénotative. Il fournit des repères en situant l'objet, certes schématiquement, sur la cartographie désormais entièrement connue du monde. Comme le souligne Andrée Grau, les expressions « danse africaine » ou « indienne » qui induisent l'idée que des systèmes existeraient à l'échelle continentale, « sont acceptables en tant que « raccourcis » [...] mais il ne faut jamais oublier que tout terme générique, par définition, simplifie la réalité » (Grau, 2003 : 289)

A l'époque où il fut employé, le terme « exotique » précédait une taxinomie de la perception du monde, organisée depuis la décolonisation selon une répartition nationale. Distinguer les danses indiennes, pakistanaïses, Sri lankaises ... induisait leur indexation à une communauté politique souveraine et géographiquement délimitée (Anderson, 2002 [1983] : 19). Aujourd'hui, les emplois de « danse orientale » et « danse africaine » perpétuent une localisation a-nationale, ce qui traduit la persistance du regard porté sur certaines danses d'ailleurs. Dans la conception courante, les « danses africaines » désignent les danses d'Afrique Noire et non pas celles d'un continent entier, celles du Maghreb considérées, elles, comme « orientales » devant alors théoriquement en faire partie. Cette expression générique réductrice transporte de fait des conceptions sur l'Afrique noire sédimentées dans l'inconscient collectif depuis le 17^e siècle (Gore, 2001). Elle renvoie « à un concept globalisant qui parle davantage du rapport entre l'Afrique et le reste du monde – et inversement – que de la vie en Afrique ». Il s'agit donc d'« une construction mentale très complexe, informée par des points de vue proches mais diversifiés, dans laquelle la civilisation noire est définie en opposition à la civilisation blanche, et la civilisation occidentale en opposition à la civilisation africaine » (Adewole, 2003 : 299). A ce titre, elle est aussi employée par les danseurs et théoriciens de la diaspora africaine qui, s'ils la critiquent, en ont néanmoins intériorisé les valeurs et les implicites². En tant que pratique scénique et théâtrale, elle désigne des chorégraphies basées sur des danses africaines traditionnelles, tandis qu'une désignation nouvellement apparue, celle de « danse africaine contemporaine » se rapporte à des œuvres où fusionnent des techniques africaines et occidentales (Adewole, 2003 : 300). Cette dernière catégorie ne convient d'ailleurs pas à certains danseurs évoluant dans le registre qui lui préfèrent « danse africaine expérimentale », « nouvelle danse africaine » ou encore « danse africaine créative » (Tiérou, 2001 : 50). Parce qu'elle est réductrice et ne les reconnaît pas en tant qu'artiste à part entière, doté d'un sens créatif singulier, l'appellation « danse africaine » est aussi purement et simplement réfutée par d'autres danseurs. Il en est également qui l'utilisent tout en faisant part de leurs réserves.

L'ensemble « danses orientales » s'est quant à lui réduit, depuis les années 1940, aux danses du bassin méditerranéen et ne comporte plus, comme auparavant, les formes kinésiques pratiquées par les « bayadères sacrées » de l'Inde ou encore les geishas japonaises. Il n'en constitue pas moins un large groupe marqué par une grande diversité de pratiques. Le terme « danse indienne » n'a pas changé mais, en revanche, au Royaume-

2. L'ouvrage d'Alphonse Tiérou en est un exemple (2001).

Uni, « Indian dance » a été remplacé par « South Asian dance ». Celui-ci désigne les danses traditionnelles du sous-continent entier, qui ne se réduit plus à l'Inde, comme avant l'Indépendance, et dépasse les sous-divisions politiques actuelles qui ne correspondent pas non plus aux aires géographiques de pratique³.

Le contexte historique et politique dans lequel le syntagme « danses exotiques » fut employé le chargeait de significations implicites : il était alors affecté par la situation coloniale et n'était donc pas dénué de considérations impérialistes et évolutionnistes. A l'époque de l'entre-deux-guerres, un « exotique », c'était un étranger issu des colonies, un « indigène », terme dont le sens originel s'est progressivement transformé puisque, à l'origine, il formait l'antonyme d'exotique. Les « danses exotiques », c'étaient par conséquent celles des peuples colonisés, considérés comme primitifs, sauvages ou barbares. L'expression décrivait ainsi les rapports de domination engendrés par la colonisation et induisait la notion d'infériorité. Si elle n'est plus employée depuis l'accession à l'indépendance des anciennes colonies, celle de « danse ethnique » que l'on trouve dans le langage commun ainsi que dans le langage des spécialistes de la danse a pris le relais mais véhicule le même type de considérations. C'est ce qu'a analysé, dès 1969, Joann Keali'inohomoku. Dans un article majeur considéré depuis comme fondateur de l'anthropologie de la danse, elle analysait à partir d'un vaste corpus le discours occidental sur la danse et en dénonçait l'héritage évolutionnisme (Keali'inohomoku, 1970). Qu'elle l'ait écrit « à une époque où ce courant de pensée était depuis longtemps révolu au sein des sciences humaines prouve combien il était cependant prégnant en danse » (Buckland, 1999 : 7). En démontrant que le ballet académique d'Occident pouvait tout autant être considéré comme une « danse ethnique » dans la mesure où il était le résultat de circonstances sociales et historiques produites par les sociétés aristocratiques européennes de la Renaissance, Keali'inohomoku révélait que le terme « ethnique » n'était qu'un euphémisme de « barbare », « païen » et « exotique », un adjectif « politiquement correct » pourrait-on ajouter. Cette catégorie inclut de fait les danses des pays anciennement soumis au joug colonial. Elle attribue les mêmes caractères de primitivité, d'immuabilité et d'ancestralité. Elle renvoie au même imaginaire de l'autre, censé avoir été épargné des méfaits de la civilisation industrielle et vivre en harmonie avec son environnement, au plus près des valeurs fondamentales de l'humanité et dans une profonde concordance avec les rythmes physiologiques innés. Aux dires de certains théoriciens des thérapies corporelles, les danses ethniques également appelées « danses tribales » sont ainsi parées de vertus bienfaitrices dont la simple pratique, même hors contexte, peut assurer guérison, ou tout du moins rémission, aux occidentaux épuisés par les technologies modernes (Schott-Billman, 1985). On trouvait déjà ce discours dans les années 1920 à propos du jazz et de ses effets revitalisants. Le journaliste Sem écrivait en février 1921 que la danse jazz « nous a restitué la gaieté physique, la gaieté musculaire, celle de notre pauvre carcasse en révolte qui, dans un délire de contorsions, se libère de cette camisole de force imposée par la géométrie inflexible des vêtements modernes à nos membres ankylosés. » (Sem, 1923 [1921] : 116).

L'analyse de Joann Keali'inohomoku a choqué à son époque. Elle continue encore d'agacer ou de ne pas être prise au sérieux. Pour le critique chorégraphique Jean-Marc

3. Le *Kathak*, par exemple, est pratiqué à la fois en Inde et au Pakistan (Iyer, 1997 : 1).

Adolphe, par exemple, considérer le ballet classique comme une forme de danse ethnique traduit une forme d'humour (1999 : 42). Comme le souligne Andrée Grau, le terme de « danse ethnique » reflète le fait que « les danses académiques venues de différentes parties du monde font l'objet de perceptions différentes ». Si le ballet classique occidental est aujourd'hui accepté comme un genre transnational et neutre dans son ethnicité, parce qu'il est sorti de ses frontières originales, le *bharata natyam*, un genre savant de l'Inde du Sud est perçu comme étant inséparable de ses origines socioculturelles, alors qu'il a suivi un parcours semblable (Grau, 2005). A ce titre, les catégories « danse moderne » et « danse contemporaine » ne se réfèrent systématiquement qu'aux styles chorégraphiques d'Occident. L'histoire de la « danse moderne », telle qu'elle est la plupart du temps rapportée, ne prend en considération que les chorégraphes et les œuvres du monde occidental de la première moitié du 20^e siècle. Pourtant, au même moment, celle-ci s'invente dans d'autres régions du monde. Des artistes javanais, japonais, indiens, arméniens ... élaborèrent alors leurs propres langages chorégraphiques en utilisant différentes techniques relevant parfois de différentes cultures. D'autres firent évoluer les répertoires traditionnels en créant de nouvelles pièces ou en adoptant de nouvelles configurations. C'est de ces processus culturels et artistiques à l'œuvre dans le monde dont rendent compte les spectacles de danses exotiques donnés en Occident au cours des quarante premières années du 20^e siècle. Comme l'a analysé Michel Bernard, les catégories de « moderne » et de « contemporain » répondent à une nécessité cognitive d'identification qui s'accompagne d'un désir de valorisation, « transformant l'ordre épistémologique qui est donné par la première visée en ordre axiologique » (2004 : 21). Elles « se servent du temps comme leurre et masque d'un désir clandestin d'axiologisation » (23). Le fait qu'elles n'incluent pas les danses d'ailleurs est significatif du regard qui leur est encore porté. Tandis que les chorégraphies d'Occident sont désignées selon un mode temporel ou historique, celles du reste du monde le sont selon un mode ontologique (ethnique) ou géographique (africaine, indienne...), confinant ainsi l'altérité dans une permanence. Et lorsque le terme de « moderne » ou « contemporain » est adjoint, c'est avec l'idée qu'il s'agit d'un métissage entre une forme de danse traditionnelle, censée être immuable, et une démarche issue de la pensée chorégraphique moderne occidentale.

Parallèlement à celle de « danse ethnique », l'expression « danse du monde » se développe mais plutôt au titre de catégorie commerciale, de label marketing à l'usage des programmeurs culturels et des producteurs de spectacle tandis que sa concurrente est plutôt l'apanage des milieux de l'enseignement de la danse. Tout aussi générique et imprécise, elle a pour mérite de ne pas se rapporter à la notion d'ethnie – ou pire, à celle de tribu ! – qui relève davantage d'une construction cognitive que d'une réalité socioculturelle (Galissot, Kilani, Rivera, 2000 [1997]). Elle relègue les formes non occidentales de danse à une altérité globale, différente en termes de capacités économiques. Les danses du (tiers) monde, ce sont celles mises en scène et marchandisées par les industries culturelles occidentales. A l'instar de la « world music », elles représentent un « aspect de l'imaginaire du consommateur occidental » (White, 2002 : 635). Elles se réfèrent, en fin de compte, aux mêmes contrées du globe que les exotiques et les ethniques. Et si l'on affirmait, à l'instar de Joan Keali'inohomoku que le ballet occidental est une danse du monde, cela ne manquerait pas de choquer les fidèles de Terpsichore !

Dans un souci d'équité et mue par la volonté d'abroger des dénominations imprégnées d'ethnocentrisme, l'ethnoscénologie a revendiqué d'autres usages terminologiques. Cette

discipline nouvelle a pour objet l'étude des pratiques spectaculaires du monde dans leur diversité, mais sans prendre le théâtre ou la danse d'Occident comme critères de référence (Pradier, 1996). Le *Kathakali* ou le *Nô* ne sont plus considérés comme des formes de théâtre indien et japonais mais comme du *Kathakali* et du *Nô*, des formes spectaculaires à part entière (Khaznadar, 2001 : 23). Cependant, cette posture ne résout que très partiellement la difficulté initiale. Elle contrarie le projet de l'anthropologie dont le discours, « même quand il se veut descriptif, est toujours en situation de traduire » (Kilani, 1994 : 14). La connaissance anthropologique se construit dans un effort de traduction, laquelle assure le passage de la culture indigène à la culture de l'observateur et du lecteur. Si le *kathakali* et le *Nô* peuvent être considérés comme des formes de spectacle à part entière, sans les référer au théâtre et/ou à la danse occidentale, c'est parce qu'il n'est plus besoin de traduire ce qu'ils constituent, du moins au sein du cénacle des spécialistes de danse et de théâtre. La connaissance anthropologique les a rendus familiers et signifiants davantage que l'*Asyik* malais, par exemple, qui n'évoquera sans doute rien au non-spécialiste de l'Asie du Sud-Est, pas même qu'il s'agit d'une forme artistique spectaculaire. La référence à des notions connues et familières, même si elle demeure assurément réductrice, a le mérite de créer les conditions élémentaires d'une connaissance qui se poursuivra dans le dialogue, la médiation, le compromis entre l'horizon des significations inscrites dans la culture de l'indigène et l'horizon des significations dans la culture de l'observateur (Kilani, 1994 : 14).

Lire et décrire ces « curieuses » danses

Outre la difficulté à nommer les danses venues d'ailleurs, les premiers spectateurs européens qui les découvrirent éprouvèrent de la peine à en saisir les contenus. Dépourvus des savoirs culturels nécessaires, ils ne pouvaient en apprécier toute la teneur, encore moins en évaluer la qualité d'interprétation. Ce fut tout particulièrement le cas pour les danses asiatiques dont la gestuelle codifiée paraissait bien hermétique. Les commentateurs de l'époque firent part de l'incompréhension ressentie par le public malgré son enthousiasme. Tout aussi démunis, les journalistes et critiques chorégraphiques concédèrent qu'ils étaient incapables de fournir à leurs lecteurs une analyse critique des spectacles exotiques et de prononcer un jugement esthétique tant sur la nature du spectacle que sur la qualité de l'interprétation. Assistant à Paris, en 1932, au spectacle de l'Indienne Menaka, qui contribua au renouveau du style Kathak, Pierre de Nérac avoua : « En réalité, nous ne pouvons [en] juger à la mode européenne car il ne s'agit point ici de sauts, d'élévations et de pirouettes mais d'une série d'attitudes, de variations sur un geste, sur un mouvement du corps » (1932).

D'aucuns reconnurent que la possession des codes culturels propres aux danses représentées était indispensable. Apprécier celles-ci dans toute leur saveur nécessitait une initiation préalable ou tout du moins un effort de compréhension. A défaut de percevoir les significations en jeu et de participer au processus communicationnel à l'œuvre dans la représentation, le spectateur se contentait de la sensation exotique prodiguée par les mouvements inaccoutumés, les costumes insolites et la corporalité étrangère des danseurs. « Inadaptés, incultes comme nous le sommes », regrettait le célèbre critique chorégraphique André Levinson, alors qu'il assistait en 1929 au spectacle de la danseuse japonaise Shizoué Foujima, « nous subissons surtout l'attrait d'étrangeté, le parfum d'exotisme dont se revêt et s'entoure pour nous la vision de cette poupée japonaise ». En quelque sorte, l'altérité constituait l'intérêt spectaculaire. Mais la question de

l'accessibilité des danses exotiques ne fut cependant pas soulevée à propos des danses venues du continent africain. C'est que pour l'ensemble des spectateurs, ces dernières étaient à l'image des interprètes qui les effectuaient. Expression de la prétendue primitivité des peuples d'Afrique, elles ne possédaient, pensait-on, qu'une consistance rudimentaire et s'offraient aisément à l'intelligibilité européenne.

Faute de disposer d'outils pour exercer leur activité critique, la presse de l'époque rendit compte des spectacles exotiques par des récits circonstanciés. Les journalistes décrivaient par le menu détail les costumes, les instruments de musique, les accessoires et tentèrent de restituer par le verbe la spécificité de ces gestuelles insolites. Pour ce faire, ils eurent souvent recours au mode comparatif, rapprochant certaines formes kinésiques exotiques d'autres plus familières. Lorsqu'en 1838, au Théâtre des Variétés, Théophile Gautier assista, enthousiaste, au spectacle de quatre danseuses venues de Pondichéry, il fut bien en peine de le dépeindre. Il se référa alors à des danses connues du public français. Le *Malapou* ressemblait ainsi à « une espèce de jota aragonese ». Les Colombes s'apparentait à une « valse délirante ». Dans *La Toilette de Shiva*, « on dirait que [les danseuses] dansent une mazurka ». Gautier ne sut pas voir qu'il avait sans doute affaire dans ce cas à une pièce comportant une part d'*abhinaya*, forme narrative de la danse dans laquelle l'interprète illustre par le visage et les mains un texte chanté. Cela relève « plutôt [de la] pantomime très accentuée que d'un véritable pas réglé » affirma-t-il. Il finit par convenir tout simplement qu'elle n'avait « rien de commun avec la notre » et aligna une série d'adjectifs traduisant sa stupéfaction : le spectacle était « fort piquant et fort original », les tour d'yeux « incroyables », les costumes d'une « sauvagerie singularité⁴ ». Le fait que les danses représentées ne rejoignaient pas les catégories artistiques et spectaculaires occidentales en rendait l'approche d'autant plus confuse. Certaines, notamment celles venues d'Asie, développaient en effet une théâtralité très marquée qui troublait les observateurs.

Le recours au mode comparatif prenait également une tournure péjorative quand il servait à mettre en évidence la supériorité de la civilisation européenne. La légende d'une photographie montrant des danseurs africains est à ce titre significative : « Une jupe d'herbes éblouissante remplace le classique « tutu » et un long collier avec des dents de fauves ou de la vulgaire verroterie tient lieu de rivière de diamants »⁵. Bien souvent aussi, lorsque la danse développait une gestuelle transgressant les usages et convenances corporels européens, la description empruntait des métaphores qui reléguaient l'interprète à la condition d'animal, de monstre ou d'aliéné.

L'emploi récurrent par les exégètes des termes « curieux », « étonnant », « original », « étrange », « bizarre », « déconcertant » montre que, la plupart du temps, les critiques échouaient à transcrire littéralement le contenu du spectacle et se contentaient d'en signifier l'insaisissabilité. Leurs comptes-rendus restituaient leur étonnement, leur répulsion parfois, et révélaient également l'imaginaire préexistant au travers duquel ils appréhendaient ces danses venues d'ailleurs. Exception majeure, les articles d'André Levinson se distinguaient par leur érudition. Ce journaliste russe avait été professeur de littérature française à Saint Petersburg avant de s'exiler à Paris en 1917. Il possédait une

4. Théophile Gautier, *La Presse*, 20 et 27 août 1938, in *Guest* (1995 : 64-75).

5. *Lectures Pour Tous*, novembre 1931.

science étendue de l'art chorégraphique et tentait de dégager les spécificités kinésiques des différentes danses. Bien qu'imprégné de l'esprit colonialiste de l'époque, il faisait preuve d'une curiosité attentionnée à l'égard des danses exotiques qui l'invitèrent à formuler quelques principes généraux propres à la danse, selon une approche assez anthropologique.

À l'heure où le reportage télévisuel supplante le récit littéraire, la critique chorégraphique des spectacles extra occidentaux ne donne plus lieu à des textes descriptifs, soucieux de restituer les traits insolites de danses inhabituelles. Le sentiment d'étrangeté exprimé par l'auteur s'efface car l'expérience inédite que constituait une représentation de danse exotique dans les quarante premières années du 20^e siècle est désormais banale. L'exercice se réduit plutôt à un exposé succinct des caractéristiques de la danse en question et du parcours de son interprète, informations reprises la plupart du temps du dossier de presse. Pour autant, les grilles d'analyse font bien souvent encore défaut et certains des procédés discursifs précédents semblent persister. Le mode comparatif est à nouveau emprunté mais moins pour les mouvements que pour les artistes. Ragnath Manet, né à Pondichéry, s'est vu honoré dans la presse française du titre de « Nijinski indien ». Si l'analogie permet de mettre en rapport des notoriétés artistiques au sein de cultures respectives, elle traduit bien souvent la faillite de l'exégèse. Elle est en outre généralement abusive. Le contexte social, culturel et artistique des années 1910 ne peut être comparé avec celui du 21^e siècle. On ne dispose d'aucun élément pour apprécier la similitude des qualités techniques de chacun des danseurs et quand cela serait possible, un piqué sur pointe vaut-il un frappé de pied (tattu) ? Quant à la démence dont Nijinski fut atteint, souhaitons qu'elle épargne Ragnath Manet ! Ce type de rapprochement – que l'on ne trouvera d'ailleurs pas en ce qui concerne les grands interprètes d'Afrique – montre que les danses extra occidentales représentées en France continuent encore bien souvent d'être perçues au travers du prisme de l'imaginaire exotique. Cela donne lieu à des assimilations impropres et à un discours toujours pétri d'orientalisme (Saïd, 1980 [1978]). En atteste la présentation par le journal *Le Progrès* du spectacle donné récemment par Madhavi Mugdal, grande interprète du style Odissi, lequel fut réinventé dans les années 1940 : « art millénaire et raffiné, la danse est étroitement mêlée à la tradition et aux rites⁶».

La déficience analytique des critiques chorégraphiques actuelles portant sur les spectacles « exotiques » ou « ethniques » soulève à nouveau la question de l'accessibilité d'une forme culturelle en dehors de son cadre de référence. Signe du développement de l'industrie culturelle et de l'élargissement du marché chorégraphique, les festivals, notamment ceux de « danse du monde », et les institutions théâtrales programment des produits spectaculaires tirés de cérémonies, de pratiques culturelles ou festives⁷. L'offre se diversifie et confronte le spectateur à de nouveaux objets scéniques dont le contenu a été transplanté depuis d'autres contextes culturels (Appadurai, 2001 [1996]). Les possibilités d'interaction entre le public et les interprètes ou les « actants » ou « performeurs », au sens de Jerzy Grotowski (1997), constituent alors un véritable enjeu. Elles préoccupent d'ailleurs les programmeurs (Gründ, 2001; Aubert, 2001). Ceux-ci naviguent de fait en terrain mouvant. Œuvrant pour une rencontre avec les formes de la diversité culturelle

6. *Le Progrès*, 10 mai 2004.

7. L'édition 2002 du Festival de l'Imaginaire, organisé par la Maison des Cultures du Monde, comprenait un « rituel chamanique de Corée » et un « rituel afro-brésilien de Candomblé ».

humaine et le soutien à des pratiques artistiques en déclin (Internationale de l'Imaginaire, 1994), ils peuvent facilement se transformer en marchand de bizarre, tirant bénéfice du commerce de l'altérité, à l'instar des organisateurs d'exhibitions ethnologiques qui inaugurèrent ce nouveau négoce à la fin du 19^e siècle. La représentation de danse extra occidentale, telle qu'elle se déroule de nos jours, peut ne pas opérer, faute de fonctionner sur une même communauté de codes et de référents, et se réduire au spectacle de l'étrange étranger. Le langage de la danse suppose en effet une compétence partagée entre actants et regardants à partir de laquelle circule le sens et se perçoivent les innovations (Kaepler, 1985).

L'art théâtral et chorégraphique de l'Inde repose sur un concept qui peut néanmoins nous être ici utile : celui de *rasa*. Le *rasa*, c'est le plaisir esthétique que transmet l'interprète et que vient chercher le spectateur. Mais pour y goûter, ce dernier doit être *rasika*, c'est-à-dire averti, initié. Il est indéniable que la connaissance de la symbolique gestuelle, de la construction chorégraphique, rythmique et musicale de la danse indienne permet au spectateur d'apprécier toute la saveur d'un récital et d'éprouver avec intensité ce plaisir. Mais le *rasika* est aussi celui qui, à défaut d'initiation, établit intérieurement les conditions d'une disponibilité au sensible. Sans même déchiffrer le sens porté par la danse, il peut être touché par la grâce, la beauté, la puissance et le raffinement du geste, par les « humeurs » (*bhavas*) communiqués par l'interprète. Dans cette disposition, le public des « danses du monde » entrouvre quelques pistes d'accès et s'engage à dépasser le premier effet de curiosité. Pour l'y aider, un dispositif est désormais établi qui fournit des éléments d'informations sur la danse en question, ses caractéristiques, ses modalités de représentation et son contenu. Outre le programme du spectacle, l'artiste présente parfois ses danses. C'est le cas des danseurs de style indien qui, avant d'interpréter les pièces de danse narrative, montrent une première fois les gestes et en explicitent par la parole la signification. Si ce mode introductif n'existait pas au tout début de la découverte des danses exotiques, il se mit en place dès la fin des années 1920. Les représentations furent alors précédées de courts exposés, les danseurs se livrant parfois eux-mêmes à ces préambules explicatifs. Lorsque Ram Gopal, qui allait devenir l'une des vedettes internationales de la danse indienne, se produisit en 1938 à Paris, il se chargea lui-même d'introduire certaines de ses danses. Par ailleurs, à cette même époque, des conférences visant à fournir des éclairages sur ces danses étranges furent organisées. Dans la presse spécialisée en danse apparurent des rubriques consacrées à « la danse à travers les peuples » ou à « la danse à travers le monde ». Des articles à caractère scientifique commencèrent aussi à paraître dans les revues savantes. Cet appétit de connaissances commença de fait à émerger au moment où l'ethnologie française se structurait en discipline académique (Jamin, 2001).

« Il nous faut d'authentiques danses de guerre et des tams-tams garantis 'nature'⁸ »

Bien qu'elle occasionna une réévaluation des critères esthétiques propres aux formes occidentales de danse et révéla l'existence d'une multitude de pratiques chorégraphiques dans le monde, la découverte des danses exotiques s'effectua au travers d'une perception tronquée et imaginaire de l'altérité. L'idée selon laquelle la danse reflétait l'identité d'un peuple et en exprimait les traits caractéristiques constituait un premier travers. « C'est

8. *Paris plaisirs*, (131), juin 1933.

par la danse que l'âme d'un peuple s'exprime le mieux, surtout quand il s'agit de nos possessions de l'Afrique noire et de l'Asie qui ont conservé pour la plupart leurs traditions primitives » peut-on lire dans *Le Monde colonial illustré*⁹. « Avoir vu danser un indigène, c'est presque avoir visité son pays », assurait André Levinson. « Rien ne vaut la danse, son dionysiaque appel, pour faire remonter à la surface les secrets de son peuple » (1929b : 281). On retrouve encore cette idée dans les années cinquante, sous la plume d'Edouard Beaudu, journaliste qui exerça dans l'entre-deux-guerres. Il affirmait : « La danse est un splendide révélateur des races » (1954 : 141). De cette conception ontologique de l'identité (Poutignat, 1995), il résulta que les danseurs qui interprétèrent leur art sur les scènes d'Occident furent considérés comme les représentants de leur culture et non pas comme des artistes à part entière, certes marqués par leurs origines culturelles mais affirmant, avant tout, une créativité singulière.

Par cette opération consistant à réduire un individu à son milieu d'origine, le public fut la plupart du temps convaincu qu'en assistant au spectacle de danses exotiques, il découvrait d'authentiques traditions de danse issues de populations lointaines. Et c'est d'ailleurs bien de l'authenticité qu'il espérait trouver. « Rien de plus savoureux que les danses indigènes », déclarait le journaliste André Franck à propos du spectacle donné par la Malgache Ranou-Mé, « surtout quand elles sont vraiment authentiques » (1934). Car si l'altérité suscitait de la curiosité, celle-ci ne devait pas être frelatée au risque d'affadir la sensation exotique. Pour le public de la première moitié du 20^e siècle, l'authenticité constitua ainsi un critère à partir duquel la qualité et l'intérêt des danses exotiques furent évalués. Elle en devint même un argument de promotion utilisé par les organisateurs de spectacle. Chaque nouvelle exposition universelle ou coloniale prétendait surpasser la précédente en présentant, au sein des pavillons coloniaux, des reconstitutions et des attractions toujours plus authentiques. L'Exposition coloniale de Vincennes, en 1931, qui marqua l'apogée de l'impérialisme français, afficha un souci d'exactitude dont témoigne le guide officiel. « Vous ne trouverez pas ici une exploitation des bas instincts d'un public vulgaire. [...] Point de ces bamboulas, de ces danses du ventre, de ces étalages de bazar qui ont discrédité bien d'autres manifestations coloniales, mais de vraies reconstitutions de la vie tropicale avec tout ce qu'elle a de vrai pittoresque et de couleur » (Demaison, 1931 : 18). Au sujet des danseuses javanaises et balinaises de la section néerlandaise, André Demaison, auteur dudit guide, affirma : « Leurs costumes de danses sont authentiques et leurs instruments de musique d'origine parfaitement pure » et d'ajouter « [...] c'est la première fois en Europe que l'on pourra faire connaissance avec les danses des Indes d'une manière parfaitement authentique » (138). Pourtant, le programme donné par la troupe balinaise se composait d'une succession de danses appartenant à différents genres artistiques, certaines traditionnelles et d'autres de création récente, dont le principe avait été élaboré dès les années 1920 à l'intention des touristes arrivés dans l'île (Basset, 1998). Il ne s'agissait donc pas d'un spectacle « purement » balinaise dans la mesure où, tel qu'il était agencé, il s'adressait à un auditoire non autochtone.

Le feuillet du ballet royal du Cambodge, inscrit au programme des Expositions coloniales de Marseille en 1906 et 1922, de Paris en 1931, montre combien l'authenticité relève d'une construction qui peut servir des enjeux idéologiques. Chargé de l'organisation des attractions de l'Indochine pour l'Exposition coloniale de Marseille de 1906, un

9. *Le Monde colonial illustré*, 26 septembre 1931.

certain Georges Bois avait eu l'idée de faire venir les danseuses de la cour royale de Phnom Penh. Après moult péripéties, il réussit à obtenir du souverain Sisowath qu'il laissât voyager sa troupe en France, ce dernier les accompagnant également (Bois, 1913). Leurs spectacles comptèrent parmi les attractions les plus prisées et connurent un véritable triomphe. Deux représentations furent même organisées à Paris, d'abord lors de la garden-party de l'Elysée, puis au Théâtre de verdure du pré-catalan. Fort de ce succès, les commissaires des Expositions coloniales de Marseille, en 1922, puis de Vincennes, en 1931, programmèrent à nouveau les célèbres danseuses cambodgiennes. A chaque fois, le public, dont l'enthousiasme frisa parfois l'hystérie¹⁰, considéra qu'il avait affaire à une authentique troupe royale qui existait et s'épanouissait telle quelle au Cambodge. Les ballets cambodgiens, « tels qu'ils nous sont parvenus [sont restés] intacts à travers les siècles » assurait Francis de Miomandre (1922). En réalité, la configuration du ballet était, pour chacune de ses apparitions, le résultat d'interventions et de choix propres aux autorités coloniales françaises. En effet, depuis l'instauration du protectorat en Indochine, le ballet, institution attachée au souverain, avait perdu de sa magnificence. C'est l'initiative de Georges Bois qui contribua à réactiver son activité, tout en transformant certains des modes de fonctionnement. Traditionnellement entretenues par le roi, les danseuses perceurent ainsi une rémunération mensuelle, le temps de leur séjour. Mais quelque temps plus tard, le ballet déclina à nouveau. Pour l'Exposition de 1922, on réussit à réunir un petit groupe de danseuses mais cela fut impossible en 1931. Les organisateurs de la grande « fête » coloniale de Vincennes acceptèrent cependant la proposition d'une ancienne danseuse royale, Say Sangvann, qui avait fondé une troupe privée et se produisait devant des touristes. A l'affiche des animations, son groupe fut néanmoins officiellement présenté comme l'authentique ballet royal. C'est qu'en admettant qu'ils avaient engagé des artistes indépendants, les autorités françaises auraient dû reconnaître leur échec dans l'une des missions revendiquées par la colonisation : protéger le splendide patrimoine indochinois des méfaits du temps et de la barbarie indigène. Quant au spectacle en lui-même, il fut aussi à l'occasion reconfiguré de manière à produire une impression d'authenticité. Ainsi, pour la représentation que le Ballet accepta de donner en 1922, au Palais Garnier, le décorateur du lieu imagina un cadre scénographique censé rendre le spectacle plus authentique. Il conçut un décor lumineux assez chargé, à motifs sylvestres, que l'on ne trouve pas dans la tradition chorégraphique cambodgienne.

La quête d'authenticité concernant les spectacles exotiques relevait d'une « nostalgie impérialiste », cette forme de nostalgie particulière engendrée par le colonialisme et qui consiste à regretter la disparition de ce qui a été détruit ou transformé par l'œuvre colonisatrice, masquant de cette manière les rapports de domination, parfois brutaux, que celle-ci implique (Rosaldo, 1989 : 108). On comprend alors l'importance accordée par les organisateurs de l'Exposition de Vincennes, en 1931, à l'authenticité des reconstitutions et des attractions dansées. Le sentiment de « nostalgie impérialiste » ressort d'une manière de plus en plus prégnante à partir des années 1920, aussi bien dans les comptes-rendus journalistiques que dans la littérature scientifique évoquant les danses d'ailleurs. Il n'est pas rare de le trouver encore aujourd'hui dans la presse spécialisée ou dans la bouche de

10. En 1906, à Paris, on s'empoigna devant les grilles du Bois de Boulogne pour assister au spectacle.

chorégraphes inspirés par les cultures non occidentales¹¹. Il témoigne d'un certain rapport à l'altérité : l'autre n'est pas appréhendé dans la complexité des dynamiques sociales et culturelles dont il est lui-même le moteur mais dans une sorte de permanence, l'enfermant dans un registre prédéterminé. C'est la nostalgie pour sa culture traditionnelle, telle qu'elle existait avant qu'elle ne tombe sous le joug colonial et qu'elle ne se mette à prendre des traits de la culture dominante. Toute trace de transformation, d'invention ou d'influence extérieure signale alors une possible falsification. De ce fait, l'idée d'authenticité masque souvent une idéologie de pureté ethnique ou raciale. Cela s'est traduit par une attitude récurrente à l'égard des danseurs exotiques : si leurs danses n'exaltaient pas l'image préconçue que le public en avait, ils perdaient alors de leur attrait spectaculaire et faisaient l'objet de sévères critiques. Lorsque le danseur sénégalais Féral Benga se produisit en novembre 1933 au Théâtre des Champs-Élysées, dans des chorégraphies de sa création utilisant les partitions de Debussy, on regretta que celles-ci n'exaltassent pas une africanité attendue. Pour le journaliste Fernand Divoire, Benga aurait dû « danser selon sa loi [et] se libérer de tous ces rubans, de tous ces bouts de satin qui entravent ses mouvements. Qu'il danse en ramassant en lui des souvenirs ancestraux » (1934 : 67).

La quête d'authenticité s'accompagnait aussi de l'idée que l'origine culturelle du danseur gageait du caractère authentique de ses danses. En concédant au seul atavisme une compétence kinésique et artistique, elle révélait une conception biologique de la culture. Les artistes occidentaux qui, à partir des années 1920, se mirent à apprendre des danses d'ailleurs et les interprétèrent sur scène furent à l'occasion l'objet de considérations biologisantes qui s'attardaient moins sur leur éventuel talent que sur leurs gènes. Fernand Divoire se montra très réservé lors du récital donné par la Russe Xénia Zarina, dont le programme incluait des danses balinaise, cambodgienne et japonaise. Il déclara : « Je me méfie toujours un peu quand je vois une blanche, qu'elle soit américaine ou russe, exécuter des danses qui exigent, il me semble, de la part de la danseuse, d'être née en quelques pays d'Asie et d'avoir, toute sa vie, été imprégnée de ses rythmes » (1939). C'est un discours que l'on retrouve encore bien souvent, alors qu'avec la mondialisation des savoirs chorégraphiques, les diverses formes de danses de la planète sont enseignées et pratiquées par des individus dont ce n'est pas la culture d'origine. Les artistes français initiés aux danses classiques de l'Inde rapportent les préjugés négatifs dont ils font l'objet. Certains programmeurs ont ainsi dénoncé un contrat déjà signé quand ils ont appris qu'ils n'avaient pas affaire à d'authentiques Indiens (Frétard, 1997 : 26). Il en est de même pour les danseurs blancs ayant choisi de s'exprimer au travers de la « danse africaine », « univers d'un corps soumis à une couleur décidément incontournable » (Bebey, 1987 : 155). A cause de leur pigmentation, le public ne leur accorde guère de crédibilité et estime que « c'est quand même mieux dansé par un Noir ». Américaine installée en Allemagne, la danseuse Helene Eriksen pratique le répertoire des danses iraniennes depuis près de

11. La revue *Ballet international/Tanz aktuell* de juillet 1998 publiait un dossier sur « *The Death of Ethnic Dance* ». L'éditorial précisait qu'en « raison de la mondialisation, les danses rituelles et tribales étaient menacées de disparition » et, se demandant « comment ces danses si originales pouvaient être préservées », il indiquait qu'il s'agissait d'un défi plus pour les ethnologues que les chorégraphes (6). Dans ce numéro, le chorégraphe néo-classique Jiri Kylián évoquait sa rencontre avec les aborigènes d'Australie. « Les danses des aborigènes viennent d'un autre temps : elles nous ramènent à des siècles en arrière ». Il se disait marqué par leur culture « si modeste dans sa fierté, si riche dans sa simplicité et cependant voué à la disparition » (27, 29).

vingt ans. En tant qu'artiste, elle est sollicitée lors de fêtes privées par la communauté iranienne qui apprécie son interprétation authentique. En revanche, parce qu'elle ne justifie d'aucune filiation iranienne, le public allemand la considère comme moins authentique que les danseurs d'origine iranienne qui développent quant à eux un style original empruntant à d'autres genres (Eriksen, 2000 : 363)

D'authentiques danses africaines ou asiatiques, c'est ce que proposent également la plupart des agences de voyages dans leurs circuits touristiques. Ce choix procède de nouveau de l'idée que danses et chants sont l'expression métonymique d'une culture. « Les chants et danses sont l'âme du village » peut-on lire dans le catalogue Jet Tours¹². Ils en sont de fait les traits les plus saisissables, les plus pittoresques et pour cette raison, vont constituer au sein du parcours une sorte de point d'orgue, un moment d'intensité redoublant l'effet d'exotisme. Ils attestent aussi, selon la rhétorique voyageur, du caractère authentique des populations à découvrir, lequel forme le critère d'intérêt mis en avant, parfois avec insistance, par l'ensemble des catalogues touristiques. Les séjours d'Accor tour le stipulent même dans leur intitulé : « Sénégal authentique », « Zimbabwe authentique »... L'argumentaire de l'authentique développé par les voyageurs (Urbain, 1993 [1991] : 241; Rauch, 2002) participe du discours primitiviste. Il fait appel à trois mythes consacrés de l'imaginaire sur l'autre : l'ancestralité, l'immuabilité et la ritualité. Il prétend que les peuples en question ont conservé un mode de vie ancestral, en harmonie avec la nature et dépourvu des contraintes qui affectent l'Occident et sa civilisation moderne. Il affirme que les cérémonies et traditions millénaires continuent d'y être pratiquées de manière immuable. Bref, il fonctionne sur un schéma implicite d'opposition à la civilisation occidentale qui convient à son objectif premier : vendre de l'évasion et du dépaysement. Danses et chants forment un élément de cette proposition. Les organisateurs les programment le plus souvent lors des dîners, dans les hôtels où font halte les touristes. Interprétées en intérieur, elles peuvent aussi être présentées dans un cadre moins confortable qui confère à la représentation un caractère à la fois plus spontané et plus mystérieux. Donatello servait ainsi l'un des dîners de son séjour en Afrique du Sud au bord d'un feu de camp, tandis qu'autour, des Zoulous effectuaient des « danses traditionnelles ». Le spectacle de danse est parfois prévu à l'occasion de la visite d'un village ou dans un lieu reconstitué. Le parcours tracé par Rev'Afrique comprend une escale dans un kraal zoulou « entièrement reconstitué » où sont donnés des « spectacles de danses, chants, démonstrations guerrières et artisanales ». Ce genre de configuration repose sur le principe du « faux authentique », selon la formule de David Brown : bien que tout soit faux, le sentiment d'authenticité s'impose parce que le dispositif touristique éveille des émotions profondes et authentiques (Brown, 1999 : 42).

Considérer cependant, comme Brown, que dans ce type de contexte, tout est faux, c'est penser que la présence touristique proscrit toute authenticité en ce qu'elle altère les significations des pratiques culturelles mises en scène. Pourtant, comme l'a récemment montré Anne Doquet, ce n'est pas parce que les exhibitions de danse ne sont pas conçues uniquement par et pour la population locale et que parmi leurs spectateurs figurent des touristes qu'elles sont inauthentiques (2002 : 126). Ainsi, les festivals de masques initialisés par la mission culturelle de Bandiagara pour développer le tourisme et concurrencer Sangha, haut lieu touristique du Pays Dogon, au Mali, ont vu affluer les

12. Catalogue Jet Tours, été 2000, p. 363.

touristes mais aussi un public local, de tous âges. Ils ont suscité « au cours des préparatifs, des tractations intervillageoises ou certains vieux conflits furent en partie réglés ». Ils ont détendu les relations entre générations et permis « aux plus anciens, jadis maîtres dans la manipulation de la tradition pour conserver leur pouvoir, de retrouver partiellement leur autorité dans ce domaine que les plus jeunes prennent aujourd'hui en main » (124). Doquet en conclue que si le regard touristique encourage les mises en scène de la tradition, au travers notamment de spectacles de danse, « dans les coulisses se jouent des négociations qui font sens pour les acteurs et peuvent générer des resocialisations et des reformulations identitaires qui sont bien contemporaines » (125).

Au travers des dénominations et des catégories descriptives par lesquelles elles furent et sont encore appréhendées, les danses extra occidentales forment un analyseur du rapport à l'altérité. Depuis qu'elles ont intégré le champ scénique mondial, dès la fin du 19^e siècle, leurs désignations ont changé mais conservent pourtant des significations semblables, traduisant ainsi la persistance du regard porté sur la danse de l'autre, un regard pétri de primitivisme et d'orientalisme. Le paradigme de l'authenticité est sans doute celui qui a le plus orienté la perception des spectateurs et l'a souvent tronqué. Dépendant du contexte de représentation, l'impression d'authenticité exotique est révélatrice des attentes du public mais aussi de sa capacité à se confronter à l'altérité. En témoigne cette anecdote rapportée par le chroniqueur Gil Pérez, qui se déroula à la fin du 19^e siècle. Le propriétaire des Folies-Bergère, Léon Sari, avait alors engagé une troupe de quatre « almées » venues de Tunis ou d'Alger.

« Dans une sorte de petit théâtre, aménagé sur la scène, décoré à l'orientale et accompagnées par des Arabes authentiques », elles se « livrèrent à des danses coutumières ». Mais « le public trouva que pour des danseuses elles ne changeaient guère de place, elles ne remuaient pas assez; il chuta, siffla, cria au rideau. Les mêmes incidents tumultueux se reproduisirent plusieurs soirs de suite. Sari dut renoncer à ce numéro, mais, en homme avisé et en directeur retors, il voulut avoir le dernier mot, et il l'eut. Olivier Metra, alors chef d'orchestre, fut chargé d'écrire la musique d'un ballet dont on répéta hâtivement la chorégraphie confiée aux danseuses ordinaires des Folies Bergère. [...] Les Fausses almées, ainsi se nommait ce ballet où l'on parodiait avec esprit les "moukères" dédaignées allèrent aux nues. Et l'heureux Sari encaissa pendant plusieurs mois des recettes merveilleuses qui lui permirent de rapatrier généreusement les quatre malheureuses venues dix ans trop tôt¹³ ».

« Exotiques, « ethniques » ou « danses du monde » mais de préférence « authentiques », les danses de l'autre révèlent avant tout notre manière de construire et d'inventer l'altérité.

13. Gil Perez, in *Les coulisses parisiennes, 200 illustrations*, Paris, La vie de Paris, s.d

Références bibliographiques

- ADEWOLE, Funmi, 2003. « La danse africaine en tant qu'art du spectacle », in Claire Rousier (dir), *Etre ensemble : figures de la communauté en danse au 20^e siècle*, pp. 297-313. Paris : Centre national de la Danse.
- ADOLPHE, Jean-Marc et Martine JACOT, 1999. « Le grand métissage de la danse moderne », in *Le Courrier de l'UNESCO*, octobre, pp. 40-42.
- ANDERSON, Benedict, 2002. *L'Imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris : La découverte & Syros.
- APPADURAL, Arjun, 2001. *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*. Paris : Payot et Rivages.
- AUBERT, Laurent, 2001. « La représentation de l'autre ou le paradoxe du spectacle », in *Les Spectacles des autres : questions d'ethnoscénologie II. Internationale de l'imaginaire*, 15, Actes Sud, pp. 43-66.
- BANCEL, Nicolas, Pascal BLANCHARD et al., 2002. *Zoos humains : de la vénus hottentote aux reality-shows*. Paris : Editions La Découverte.
- BASSET, Catherine, 1998. *Bali, danses de drames, Gong Gunungsari de Peliatan, Jogèd Jenggala Sedah d'Abiannbasé*, plaquette du spectacle.
- BEAUDU, Edouard, 1954. *Histoire du music-hall*. Paris : Editions de Paris.
- BEBEY, Kidi, 1987. « Pour un corps mutant », in Nadji Simon et Bruno Tilliette (dir), *Ethnicolor*, pp. 154- 159. Paris : Editions Autrement.
- BERNARD, Michel, 2004. « Généalogie et pouvoir d'un discours : de l'usage des catégories, moderne, postmoderne, contemporain à propos de la danse », *Rue Descartes*, 44, juin, pp. 21-29.
- BOIS, Georges, 1913. *Danseuses cambodgiennes en France*. Hanoi-Haiphong : Imprimerie d'Extrême-Orient.
- BROWN, David, 1999. « Des faux authentiques : tourisme versus pèlerinage », in *Terrain*, 33, pp. 44-56.
- BUCKLAND, Theresa,
1999. « All dances are ethnic, but some are more ethnic than others : some observations on dance studies and anthropology », in *Dance Research Journal*, 17/1, pp. 3-21.
2001. « Dance, Authenticity and Cultural memory : the politics of embodiment », in *Yearbook of Traditionnal Music*, 33, pp. 1-16.
- CLIFFORD, James, 1994. *Malaise dans la culture : l'ethnographie, la littérature et l'art au 20^e siècle*. Paris : Ecole nationale des Beaux-Arts.
- DECORET-AHIHA, Anne, 2004. *Les Danses exotiques en France : 1880-1940*. Paris : Centre national de la Danse.
- DEMAISON, André, 1931. *Guide officiel de l'Exposition Coloniale*. Paris : Editions Mayeux.
- DIVOIRE, Fernand,
1934. *La Revue de France*, janvier-février.
1939. *La Revue de France*, 1er juillet.
- DOQUET, Anne, 2002. « Dans les coulisses de l'authenticité africaine », *Les Temps modernes*, 620-621, pp. 115-127.
- ERIKSEN, Helene, 2002. « Who is Authentic in a Global World ? », in Theresa J. Buckland & László Felföldi (eds), *Authenticity : Whose Tradition ?*, pp. 133-140. Budapest : European Folklore Institute.
- FLAUBERT, Gustave, 1958. *Dictionnaire des idées reçues*. Paris : Club français du livre.
- FRANCK, André, 1934. *L'Intransigeant*, 3 juillet.

- FRETARD, Dominique, 1997. « Des danseurs français revendiquent leur originalité dans le courant indien », in *Le Monde*, 21 mai, p. 26.
- GALISSOT, René, Mondher KILANI et Annamaria RIVERA, 2000. *L'Imbroglia ethnique*. Lausanne : Editions Payot.
- GORE, Georgiana, 2001. « Present Texts, Past Voices : The Formation of Contemporary Representations of West African Dances », in *Yearbook of Traditionnal Music*, 33, pp. 29-36.
- GRAU, Andrée,
2003. « Danse, communauté et héritage culturel : le bharata natyam au Royaume-Uni », in Claire Rousier (dir), *Etre ensemble : figures de la communauté en danse depuis le 20^e siècle*, pp. 285-296. Paris : Centre national de la Danse.
2005 (à paraître). « Danse, identité et processus d'identification dans un monde post-colonial », in *Les Discours de la danse : mots-clés pour une méthodologie de la recherche*, actes du colloque organisé par le Centre national de la Danse, novembre 2003.
- GROTOWSKI, Jerzy, 1997. Leçon inaugurale au Collège de France, 24 mars.
- GRUND, Françoise, 2001. « Le transfert des formes, » in *Les Spectacles des autres : questions d'ethnoscénologie II. Internationale de l'imaginaire*, 15, Actes Sud, pp. 27-42.
- GUEST, Ivor, 1995. *Théophile Gautier : écrits sur la danse*. Arles : Actes sud.
- INTERNATIONALE DE L'IMAGINAIRE, 1994. *Le Métis culturel*. Arles : Actes Sud.
- IYER, Alessandra 1997. « South Asian Dance : The Bristish Experience », *Choreography and Dance*, 4 (2), pp. 1-4.
- JAMIN, Jean et Patrick WILLIAMS, 2001. « Jazzanthropologie », in *L'Homme*, 158-159, pp. 7-28.
- KAEPPLER, Adrienne, 1985. « Structured Movement Systems in Tonga », in Paul Spencer (dir), *Society and the Dance : The Social Anthropology of Performance and Process*, pp. 92-118. New York : Cambridge University Press.
- KEALI'INOHOMOKU, Joann, 1970. « An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance », in Marian Van Tuyl (ed), *Impulse 1969-1970*, pp. 24-33. California : Impulse Publications .
- KHAZNADAR, Chérif, 2001. « Les arts traditionnels », in *Les Spectacles des autres : questions d'ethnoscénologie 2. Internationale de l'imaginaire*, 15, Actes Sud, pp. 15-26.
- KILANI, Mondher, 1994. *L'Invention de l'autre*. Lausanne : Editions Payot.
- LEVINSON, André,
1929. *Comoedia*, 9 mars.
1929. *La Danse d'aujourd'hui*. Paris : Editions Duchartre.
- DE MIOMANDRE, Francis,
1923. « Rêveries sur les danseuses cambodgiennes », in *La Danse*, novembre.
1935. *Danse*. Paris : Flammarion.
- NERAC, Pierre de, 1932. *Comoedia*, 16 janvier.
- PARNAC, Valentin, 1932. *Histoire de la danse*. Paris : Rieder.
- POUTIGNAC, Philippe, Jocelyne STREIFF-FENART, 1995. *Théories de l'ethnicité*. Paris : PUF.
- PRADIER, Jean-Marie, 1996. « Ethnoscénologie : la profondeur des émergences », in *La Scène et la terre : questions d'ethnoscénologie, Internationale de l'imaginaire 5*, Actes sud, pp. 13-41.
- PRICE, Sally, 1994. *Arts primitifs; regards civilisés*. Paris : Ecole nationale des Beaux-Arts.
- RAUCH, André, 2002. « Le tourisme ou la construction de l'étrangeté » in *Ethnologie française*, XXXII, 3, pp. 389-392.

- ROSALDO, Renato, 1989. « Imperialist Nostalgia », in *Representations*, 26, pp. 107-122.
- SEGALEN, Victor, 1978. *Essai sur l'exotisme*. Montpellier : Fata Morgana.
- SAID, Edward, 1980. *L'Orientalisme : l'Orient crée par l'Occident*. Paris : Gallimard.
- SCHOTT-BILLMAN, France, 1989. *Le Primitivisme en danse*. Paris : Chiron.
- SEM, 1923. « L'âge de la danse », février 1921, in *La Ronde de nuit*, pp. 108-119. Paris : Arthème Fayard.
- STEINER, Christopher, 1994. *African Art in Transit : The Production of Value and Mediation of Knowledge in African Art Trade*. Cambridge University Press.
- TIEROU, Alphonse, 1983. *La Danse africaine, c'est la vie*. Paris : Maisonneuve et Larose.
- TODOROV, Tzvetan, 1989. *Nous et les autres : la réflexion française sur la diversité humaine*. Paris : Seuil.
- URBAIN, Jean-Didier, 1993. *L'Idiot du voyage : histoires de tourisme*. Paris : Plon.
- WHITE, Bob W., 2002. « Réflexions sur un hymne continental : la musique africaine dans le monde », *Cahiers d'études africaines*, 168, pp. 633-644.

Notes de lecture

