

DANSE EXOTIQUE, DANSE EROTIQUE.

Perspectives géographiques sur la mise en scène du corps de l'Autre (XVIIIe - XXIe siècles)

EXOTIC DANCE, EROTIC DANCE.

Displaying the Other's body (18th-21st centuries)

Jean-François Staszak

Publié dans les *Annales de géographie*, 2008, mai-juin

Mots-clefs : altérité, colonisation, corps, danse, exotisme, érotisme, genre, postcolonial, *strip-tease*, Tahiti

Résumé : La danse exotique, qui fascine les hommes occidentaux dès le XIXe siècle, s'inscrit dans le cadre d'une société coloniale et patriarcale. Elle possède une dimension plus ou moins explicitement érotique, consubstantielle à son exotisme. C'est dans cette logique que l'expression *exotic dance* en vient à désigner le *strip-tease* dans les années 1950 aux Etats-Unis. La danse exotique/érotique n'est pas que la manifestation secondaire de la colonisation : elle en est la métonymie, voire le vecteur. Le processus colonial est lié à la domination et à la mise à disposition du corps de l'autre, dont la danse exotique est une forme importante. Elle peut aussi être l'occasion pour la danseuse de transgresser les normes et de s'imposer à travers le rôle qui lui est donné.

Key words : body, colonization, dance, erotism, exotism, gender, otherness, postcolonial, strip tease, Tahiti

Abstract : Since the 19th century, Occidental males have been mesmerized by exotic dancing. The colonial and patriarchal society made of this exotic show an erotic one, and, in the 1950's, exotic dance came to mean strip tease in the USA. Exotic/erotic dance is not just a symptom: it is also a metonymy and a process of colonization. Exotic dance is a way to control the Other's body, and to put it/her at the colonizer's disposal. Nevertheless, it gave to some dancers the opportunity to challenge colonial and gender stereotypes... and their white male public.

L'exotisme n'est pas de l'ordre des faits, si ce n'est des faits de langage. Il n'est pas le propre de certains lieux, personnes ou objets, mais celui d'un regard et d'un discours sur ceux-ci, ainsi exotisés. Il s'agit d'une formation discursive à travers laquelle l'Occident se constitue une altérité (et, par la même occasion une identité) géographique. Comme dans toutes les constructions de l'altérité, le Même stigmatise une différence (ici géographique) pour l'essentialiser et fonder sur elle un déni identitaire, susceptible de légitimer des discriminations. L'exotisme est ainsi par nature asymétrique : le Même (ici) a le pouvoir d'ériger l'Autre (l'ailleurs) comme tel, mais celui-ci ne peut lui rendre la pareille. Il est réducteur car il essentialise une différence, déterministe car il assigne l'Autre à son espace, dont il doit tirer ses caractéristiques essentielles. Ainsi, est exotique le lointain ou plutôt *notre* lointain, et plus spécialement les pays chauds et tropicaux. Ainsi, l'Europe ne saurait être exotique pour le Péruvien ou le Sénégalais. C'est dans cette logique qu'hier un magasin de « produits exotiques » vendait des denrées coloniales, qu'aujourd'hui les expressions « fruits exotiques » ou « bois exotiques » désignent exclusivement des végétaux tropicaux.

Le terme *exotic* possède en anglais un sens légèrement différent. Tout comme en français mais plus systématiquement, il peut aussi vouloir dire bizarre, étrange, mystérieux. Mais il s'agit encore d'autre chose quand on parle d'*exotic dance*. Rien de surprenant s'il s'agit (c'est

parfois le cas) de chorégraphie empruntée à d'autres cultures, comme la « danse du ventre ». Mais, en fait, l'expression est plus spécifique. Depuis le milieu des années 1950, elle désigne précisément le *strip-tease*. *Exotic dance* est dès lors purement un synonyme de *erotic dance*. On appelle *exotic dancer* « une danseuse qui enlève en partie ou en totalité ses vêtements d'une façon sexuellement suggestive lors d'un spectacle public payant » (Skipper et McCaghy, 1970). Parmi les synonymes : *stripper*, *stripteaser*, *go-go dancer*, *table dancer*, *adult entertainer*. Certains spectacles d'*exotic dance* sont purement occidentaux, comme la *pole dance*, qui consiste pour une jeune femme plus ou moins déshabillée à danser autour d'une barre de métal verticale, chorégraphie qui n'a rien d'exotique au sens géographique du terme. La musique est généralement empruntée au répertoire des chansons populaires américaines du moment. Le costume, le plus souvent, n'a rien de davantage exotique : talons aiguilles, boa et bikini en constituent les pièces maîtresses. Si l'*exotic dance* n'est pas exotique, on peut aussi se demander si elle est même une danse, tant elle semble servir de prétexte à dénuder les corps.

Comment le terme d'exotisme en est-il venu à se substituer à celui d'érotisme ? Si la question mérite d'être posée, c'est dans l'hypothèse que cette substitution ne se réduit pas au cas particulier du *strip-tease*¹, et qu'elle ne résulte pas d'une dérive sémantique aléatoire. Le lien entre exotisme et érotisme serait ancien et nécessaire : il tiendrait à la nature même de l'exotisme.

I Aux origines de la danse exotique et de son érotisme : le regard et l'exposition coloniale

C'est une centaine d'années avant que l'expression *exotic dance* ne se fige dans son acception érotique que l'on peut trouver les premiers éléments d'explication.

En 1838 se produisent pour la première fois à Paris des danseuses indiennes, quatre « bayadères », au Théâtre des Variétés (Décoret-Ahiha, 2004 a).

« On allait voir enfin quelque chose d'étrange, de mystérieux et de charmant, quelque chose de tout-à-fait inconnu à l'Europe, quelque chose de nouveau ! Et les spectateurs les moins enthousiastes ne pouvaient pas s'empêcher d'être émus de cette curiosité craintive qui vous saisisait, si l'on ouvrait tout-à-coup devant vous les portes du sérail si longtemps impénétrable » (Théophile Gautier, *La Presse*, 20 août 1838).

L'excitation des spectateurs et le phantasme du harem (... et de sa pénétration) montrent la nature érotique non du spectacle mais de l'attente du public, certainement masculin. On voit bien que l'exotisme de la scène ajoute à son érotisme, voire le constitue. Il en va de même lors de la fameuse scène où, Gustave assiste au spectacle de l'almée² Kuchiuk-Hanem, lors de son premier séjour au Caire.

« Il y avait 4 femmes danseuses et chanteuses, almées (le mot almée veut dire savante, bas bleu. Comme qui dirait putain, ce qui prouve, Monsieur, que dans tous les pays les femmes de lettres ! ! ! ...) [...]. Deux joueurs de rebeks assis par terre ne discontinuaient pas de faire crier leur instrument. Quand Kuchiuk s'est déshabillée pour danser, on leur a descendu sur les yeux un pli de leur turban afin qu'ils ne vissent rien. Cette pudeur nous a fait un effet effrayant. Je t'épargne toute description de danse ; ce serait raté. Il faut vous l'exposer par des gestes, pour vous le faire comprendre, et encore ! j'en doute. Quand il a fallu partir, je ne suis pas parti. (lettre de Gustave Flaubert à Louis Bouilhet, 13 mars 1850).

¹ De la même façon, *Turkish beauties* désignerait le postérieur féminin, et *Asiatic ideas* le désir sexuel (Schick, 1999 : 55).

² Les almées, en Égypte et dans le monde arabe, sont des femmes lettrées (*âlmet* signifie savante) qui chantent en musique, dansent et disent des poésies.

Nombreux d'artistes orientalistes peignent des danses exotiques, en particulier celle des almées (fig. 1). L'érotisme de ces tableaux est évident et délibéré. La peinture orientaliste, faite par des hommes pour des hommes, doit pour partie son succès au désir qu'elle parvient à susciter chez le spectateur. Représenter des danseuses exotiques donne l'occasion de montrer des femmes plus ou moins dévêtues (tout comme les scènes de harem, de hammam ou de marché aux esclaves), des attitudes lascives et soumises, et dans une mise en scène où le spectateur peut se projeter à la place des hommes qui figurent dans le tableau et y regardent les danseuses d'un œil concupiscent.

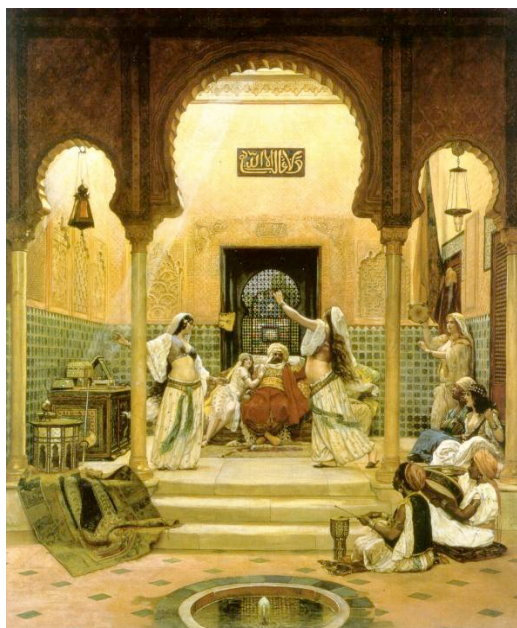


Figure 1 : Pierre-Louis Bouchard, *Les Almées* (1893, Musée d'Orsay).

Rares sont alors les hommes qui font le voyage en Orient, rares aussi ceux qui ont pu assister au spectacle de ces danseuses dans les grandes villes européennes. L'expérience de la danse exotique est médiatisée par les peintres et les écrivains, et s'effectue le plus souvent à la lecture de la presse, notamment celle dévolue aux voyages.

Il en va différemment à la fin du XIXe siècle, car ce genre de spectacle se banalise en Occident. Voici ce que raconte le valet de chambre de Guy de Maupassant :

« Mon maître fait venir rue Montchanin une troupe d'Arabes, qui arrivait d'Alger, pour donner des représentations à l'Exposition. Il profita de l'occasion pour offrir à quelques amis privilégiés la primeur du savoir-faire de ces artistes d'Afrique, artistes drôles, originaux.

L'une des femmes, en entrant, me sauta au cou en me disant des choses très aimables : « Je te reconnais, toi, tu es venu à Alger, je me souviens de toi, oh oui, oui ! » [...] Elle était, ma foi, très gentille avec sa petite figure ronde et brune, ses beaux yeux veloutés. Seulement je ne sais si elle avait eu chaud, mais une odeur fade, sauvage, plus écœurante qu'appétissante, se dégageait de sa poitrine presque entièrement découverte, ornée seulement d'un collier de sequins qui, à chaque mouvement de tête, rendait un son de ferraille[...].

Elles voulaient toutes maintenant faire la danse du ventre, même les plus âgées. Alors ce fut un sabbat de tous les diables, c'était à qui produirait les contorsions les plus agiles et vraiment les plus extraordinaires [...] À chaque instant mon maître quittait le salon et allait dans sa chambre jusqu'à la serre, accompagné d'une invitée et, tout en marchant, il enfonce les mains dans ses poches, comme il a l'habitude de le faire quand il est seul et qu'il se promène à travers l'appartement, cherchant à mettre au point une phrase qui ne prend pas la forme qu'il veut. (François Cassard, *Nouveaux souvenirs intimes sur Guy de Maupassant*, Paris, Nizet, 1962).

Cette « troupe d'Arabes » présentait un spectacle dans la section coloniale de l'exposition universelle de Paris de 1889. Celle-ci ne visait pas seulement à célébrer la technique (la Tour Eiffel, la « Fée Électricité ») mais aussi à glorifier l'Empire français et à justifier le projet colonial. Parmi les attractions : une réplique d'un village javanais et une Rue du Caire. Sur celle-ci donnent plusieurs cabarets (égyptien, marocain, algérien) où se produisaient les almées (fig. 2). Leurs « danses du ventre » eurent un tel succès que les organisateurs s'inquiétèrent qu'il puisse détourner les spectateurs du but de l'exposition et nuire au sérieux de l'entreprise. Si 2 000 spectateurs se pressaient chaque jour pour voir danser les almées, c'était, craignait-on, moins par un intérêt légitime pour les mœurs des indigènes, dont la satisfaction alimenterait le savoir et donc le projet colonial, que par une curiosité superficielle et malsaine, teintée de voyeurisme. Le spectacle s'impose pour 50 ans comme l'attraction incontournable des expositions coloniales : « Vous représentez-vous une exposition sans Rue du Caire et une Rue du Caire sans almées ? »³



Figure 2 : Le concert algérien, cliché de Roland Bonaparte, 1889 (Société de géographie de Paris/BNF).

E. de Goncourt témoigne bien de la nature de cet engouement :

« Et nous voilà dans la rue du Caire, où le soir, converge toute la curiosité libertine de Paris, dans cette rue aux âniers obscènes, aux grands Africains en leurs attitudes lascives, à cette population en chaleur ayant quelque chose des chats pissant sur la braise, - la rue du Caire, une rue qu'on pourrait appeler la rue du rut.

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 ventre » (E. de Goncourt, *Journal des Goncourt*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, VIII (1889-1891), 2 juillet 1889, p. 66)

³ *Le Panorama : Paris s'amuse*, Paris, L. Baschet, vers 1900 (cité dans Décoret-Ahiha, 2004 b : 27).

II Les danseuses exotiques dans l'Europe des années 1890-1920

Le triomphe des almées ne laissa pas indifférents les organisateurs de spectacles parisiens. Dès les années 1890 se multiplient sur les scènes des grandes villes européennes les « danses exotiques ». Les danseuses se font une spécialité d'évoluer, affublées de costumes exotiques laissant une partie de leur corps dénudé, sur des musiques d'ailleurs et en empruntant aux gestes des danseuses arabes, turques, persanes, hindoues, khmères, etc. On se souvient de La Goulue, entourée d'almées, se livrant à une « danse mauresque » dans sa « baraque » (fig. 3). De Maud Allan en Salomé (fig. 4). De Colette en danseuse égyptienne. De Mata-Hari en javanaise (fig. 5). De Cléo de Mérode en cambodgienne. L'authenticité de leur performance est évidemment limitée, mais ce n'est guère important. Comme on le dit à propos du spectacle de cette dernière à l'exposition parisienne de 1900 : « ce n'est pas du tout cambodgien mais c'est délicieux » (Decoret-Ahiha, 2002).

L'inspiration orientale, notamment à travers la figure de Salomé et sa fameuse Danse des sept voiles, inventée comme danseuse exotique et érotique par le drame d'Oscar Wilde (*Salomé*, 1893), y joue un rôle majeur (Bentley, 2002 ; Koritz, 1994 ; Walkowitz, 2003). Une véritable « salomania » saisit les métropoles européennes, sur les scènes desquelles des dizaines de femmes fatales s'effeuillent avec langueur. C'est en toute logique que H. de Toulouse-Lautrec représente l'auteur anglais au premier plan de *La Danse mauresque* (de dos, en haut-de-forme, à droite de Jeanne Avril) (fig. 3).



Figure 3 : Henri de Toulouse-Lautrec, *La Danse mauresque, baraque de La Goulue* (1895, Musée d'Orsay).



Figure 4 : Maud Allan en Salomé, carte postale des années 1910



Figure 5 : Mata Hari, carte postale des années 1900-1910

Certains succès (comme ceux de Ruth Saint-Denis ou des Ballets russes) tiennent au réel renouveau chorégraphique d'inspiration non-occidentale. Le plus souvent, il relève d'un exotisme perçu dès l'époque comme de pacotille et surtout de l'érotisme plus ou moins explicite du spectacle. Les voiles suggestifs, la nudité partielle, les gestes plus libres et audacieux mettent sensuellement en scène le corps, en rupture avec les canons de la danse de tradition européenne... et de la pudeur bourgeoise. Il s'agirait des premières formes de danse érotique, si ce n'est de *strip-tease*. Certaines de ces « artistes » qui enthousiasmaient les foules n'avaient d'ailleurs, à l'exemple de Mata-Hari, aucune formation de danseuse : l'enjeu était bien plus le dévoilement du corps que la chorégraphie.

Même si la danseuse est dénudée, le spectacle n'est pas scabreux, car, loin d'être un artifice répondant à la demande d'un Occident voyeur et dépravé, il aurait reflété en toute innocence et authenticité le simple naturel d'autres cultures, d'autres mœurs, d'autres époques, d'autres climats⁴... En la matière, le summum est atteint avec le spectacle offert au Théâtre des Champs-Élysées en 1925. En première partie de la *Revue nègre*, Joséphine Baker interprète une « danse sauvage », charleston endiablé mâtiné d'une improbable danse africaine, vêtue de plumes et d'une culotte de satin. L'année suivante, dans un tableau inspiré du *Roman d'un Spahi* de Pierre Loti, elle entre en scène à quatre pattes sur la branche d'un arbre, habillée (si l'on peut dire) d'une ceinture de bananes.

Le goût pour la danse exotique et érotique venu des expositions coloniales déborde des cabarets et alimente dancings⁵, cinémas⁶, cartes postales (fig. 7) et chansons. Ainsi on fredonne en 1908 la *Bouss-Bouss-Mée, danse des baisers* (citée dans Ruscio, 2001) (fig. 6) :

« J'ai vu au Congo
 Danser l'benjo
 Et la gigue à Chicago
 J'ai vu près d'Alger
 L'air dégagé
 Des ouleds au pied léger
 J'ai vu l'boléro
 Le fandango
 Ay pays du toréro
 Mais ce qui surtout convient à mon goût
 Ce que j'aime avant tout

Refrain
 C'est la Bouss-Bouss Mée
 De Mascara
 Que dansent les almées
 Sous les palmiers du Sahara
 Le vent soulève la Gandourah
 Et comme dans un rêve
 On voit... le gai paradis d'Allah »

⁴ De la même façon, les photographies de femmes indigènes aux seins nus dans une revue familiale comme le *National Geographic* n'avaient rien d'indécent, si ce n'est d'érotique (Rothenberg, 1994).

⁵ Les années 1900 à 1930 connaissent une « dansomanie » : on abandonne des danses sociales de tradition européenne et s'enthousiasme pour diverses danses exotiques (cake-walk, tango, fox-trot, charleston, meringue, etc.), qui firent successivement la mode (Décoret-Ahiha, 2004 a).

⁶ La danseuse, en particulier la danseuse du ventre, est présente sur les écrans dès le début du cinéma. Huit courts-métrages diffusés par Thomas Edison entre 1894 et 1896 figurent des danseuses orientales. Parmi ces films, la *Danse du ventre de Fatima* représente sans doute la performance de la danseuse Little Egypt à l'exposition de Chicago (voir *infra*). Le caractère clairement érotique du film est attesté par sa censure, (www.venusbelly.com/fatim.htm ; Allen, 1991). La danse exotique fut aussi le motif de nombreux longs-métrages (Slavin, 2001) : ainsi, *La Danseuse de Marrakech* met en scène les amours, nécessairement tragiques, du capitaine Portal et de la belle Kalina (L. Mathot, 1949).



Figure 6 : couverture de la partition de La Bouss-Bouss-Mée (1908)



Figure 7 : carte postale, vers 1910

Ainsi, les premières danseuses exotiques (en Occident) furent des danseuses (perçues comme) érotiques, et que les premières danseuses érotiques ont pris le voile de l'exotisme. C'est évidemment dans le cadre de la colonisation que s'établit et se perpétue le lien entre exotisme et érotisme, dont la danse est une manifestation. Les *postcolonial*, *gender* et *feminist studies* ont assez montré que la colonisation est une affaire d'hommes, que l'aventure coloniale est aussi une aventure sexuelle, et que, 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 femme (McClintock, 1995 ; Phillips, 2006 ; Schick, 1999 ; Yegenoglu, 1998)⁷.

Quels sont les éléments qui expliquent la mise en place de l'équation danse érotique = danse exotique ? Toute question d'exotisme mise à part, la danse est un spectacle du corps en mouvement, et qui comporte une composante plus ou moins érotique (Hanna, 1998) – comme en attestent à la fin du XIX^e siècle le *french cancan* et les danseuses peintes par Toulouse-Lautrec, si ce n'est le ballet classique et celles peintes par Renoir. L'univers de la danse a été longtemps pensé comme un demi-monde, et les danseuses comme des demi-mondaines. La danseuse, surtout si elle se produit dans des cabarets, est souvent une courtisane, et la danse constitue ainsi une première étape (symbolique et moins onéreuse) dans la mise à disposition du corps.

La danseuse exotique possède une dimension érotique supplémentaire. Premièrement, le corps de l'Autre serait plus légitime à être nu, sa gestuelle à être sensuelle, du fait des coutumes et des climats qui prévaudraient dans les pays exotiques. Deuxièmement, il serait plus excitant, car plus sensuel, animal, instinctif. L'altérité de l'indigène s'ajouterait à celle de la femme pour composer une double hétérosexualité qui articulerait le genre et la « race » pour mieux attiser le désir de l'homme blanc. Troisièmement, le corps de l'Autre, du fait de son inscription dans des rapports coloniaux, serait sexuellement disponible et présenté dans une soumission (voire une position) propre à satisfaire les fantasmes de domination et de violence masculins. Quatrièmement, si le *strip-tease* réclame que « toute une série de couvertures [soient] apposées sur le corps de la femme » pour ensuite les enlever, « l'exotisme est la première de ces distances, car il s'agit toujours d'un exotisme figé qui éloigne le corps dans le fabuleux et le romanesque » (Barthes, 1970 : 147). Il rendrait le corps plus désirable en le mettant à distance et en l'objectivant.

Voilà pourquoi la danse exotique est érotique, mais aussi pourquoi la danse érotique gagne à être exotique. L'*exotic dancer*, pour gagner en nudité, sensualité et soumission, peut ainsi s'inspirer de la danse du ventre et des voiles de l'Orient, et accroître le désir du spectateur masculin, qui se voit en pacha dans le harem. Sur un plan symbolique au moins, la transformation de la danseuse en un corps offert comme objet de fantasme pour satisfaire le regard masculin s'apparente à un processus de colonisation du corps de l'Autre.

En Occident et en particulier depuis les Lumières (appellation révélatrice en la matière), le savoir est conçu comme un regard capable de voir la vérité cachée derrière les apparences. Le regard inquisiteur (*gaze*) propre au sujet masculin européen le différencie et le distance de l'objet de la connaissance, en l'instituant comme tel. Le projet scientifique moderne s'inscrit dans une épistémologie du dévoilement et du voyeurisme, mêlant indissociablement désirs de voir, de savoir et de pouvoir (Brooks, 1993). Dans cette perspective, on comprend pourquoi le voile joue un tel rôle dans les fantasmes orientalistes (Yegenoglu, 1998), et comment le *strip-tease*, particulièrement s'il est exotique, s'inscrit dans une entreprise d'objectivation et de domination du corps de l'Autre, à la fois scientifique, érotique et politique, propre à la société (post)coloniale et patriarcale. La danse exotique serait ainsi une technologie comparable au *panopticon* foucaldien.

⁷ Parmi les tropes de la sexuation de l'Empire, retenons pour notre propos : l'assimilation de l'Orient à l'éternel féminin et/ou à une vierge prête à être déflorée ; la conception de la terre à coloniser comme un espace vierge et fertile à pénétrer ; la vision des Colonies (Tahiti en particulier) comme Paradis sexuel et l'idée d'une sexualité primitive ; la féminisation de l'indigène ; la menace du viol et d'une sexualité incontrôlée propre aux autochtones hystérisés ; le despotisme occidental et la soumission de la femme. Le lien entre sexualité et colonisation ne se limite bien sûr pas à la place accordée à la femme indigène dans le fantasme (et/ou les pratiques) du colon (potentiel) masculin hétérosexuel (Schick, 1999), mais c'est de celle-ci qu'il s'agit ici.

III Le tournant des années 1950 : *exotic dance* et *strip-tease* aux Etats-Unis

Toutefois, ce qu'on appelle en français « danse exotique », de la fin du XIXe siècle aux années 1950, ce sont bien « des danses appartenant à des cultures venues d'ailleurs, et qui rompent avec la gestuelle du ballet » (Decoret-Ahiha, 2002, 2004 a). Si elles ont une composante plus ou moins franchement érotique, leur exotisme répond encore à la définition géographique du terme.

Aux États-Unis, à la fin du XIXe et au début du XXe siècle se produisent également des danseuses exotiques qui doivent cette appellation aux univers culturels auxquels elles cherchent à renvoyer. Ainsi, la danseuse Little Egypt rencontre le succès et suscite le scandale pour sa danse du ventre dans l'inévitable Rue du Caire de la *World's Columbian Exposition* de Chicago en 1894 (fig. 8). Cette rue est une copie en plus grand de celle de l'exposition parisienne de 1889, et elle inclut notamment les villages algériens et tunisiens de cette dernière, que le producteur américain Sol Bloom a acquis lors de sa visite parisienne. En plus des danseuses égyptiennes, le public masculin peut, dans le *Persian Palace of Eros*, admirer des danseuses françaises, qui évoluent en costumes pseudo-orientaux sur des musiques orientales.

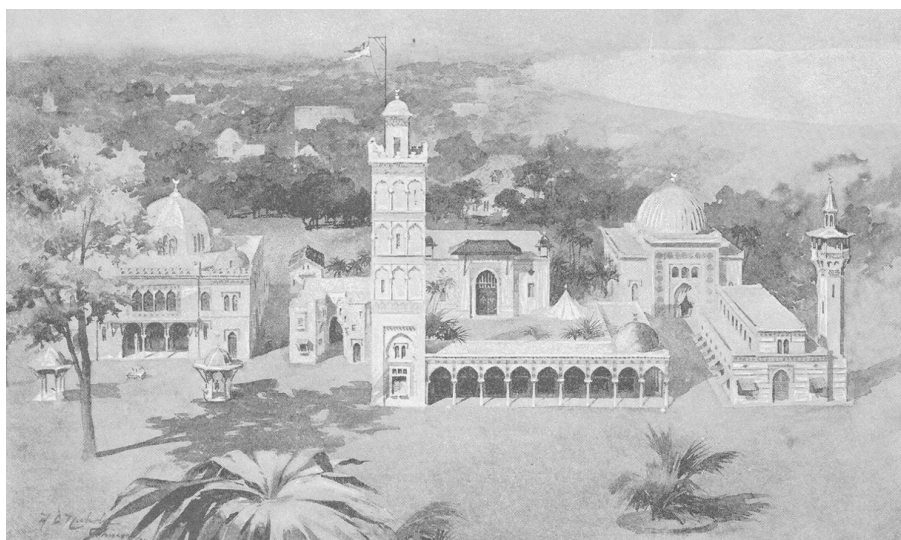


Figure 8 : Le village algérien de la *World's Columbian Exposition* de Chicago (1894)

Les danses exotiques prennent ainsi place dans le même type de contexte colonial qu'en. Les réactions du public en attestent. Les danseuses du ventre évoquent « la passion grossière et animale de l'Orient, non le chaste sentiment du monde chrétien. Chaque mouvement de leur corps illustre leur animalité » (Burg, 1979 : 222), note un commentateur contemporain dans la plus pure veine orientaliste.

À l'occasion, Sol Bloom écrivit une chanson qui entra dans le répertoire populaire (et enfantin) américain : *The Hootchy Kootchy Dance*⁸, expression qui en est venue à désigner la danse du ventre dans le langage parlé américain.

There's a place in France where the naked ladies dance
There's a hole in the wall where the men watch it all
The way they shake is enough to kill a snake

⁸ La chanson est connue sous d'autres titres : *The Streets of Cairo*, *Poor Little Country Maid*. Sa musique serait empruntée à une chanson arabe (Kradoutja) connue en France dès le XVIIe siècle (J.J. Fuld, *Book of World-Famous Music*).

Cet endroit en France dont parle la chanson est-il l'Afrique du Nord, exotique au sens géographique pour les Français et les Américains ? Ou est-ce la France métropolitaine qui est exotique, de par sa réputation légère ? Quoi qu'il en soit de la comptine, le spectacle est à la fois exotique et érotique, mais il semble que la seconde composante soit plus importante que dans les spectacles européens du même genre.

Le *strip-tease* naît après la Première guerre mondiale, et constitue une industrie florissante dès les années 1930. En 1942 encore, on distingue bien la danse exotique du *strip-tease*, lors duquel « l'artiste n'enlève pas tous les voiles qui constituent sa seule parure, mais les soulève et les fait froufrouter » : « exotic dance has more strip than a strip-tease, and practically no tease at all » (cité dans Safire, 2006). La danseuse exotique se contente d'onduler dans un costume évoquant le Moyen-Orient ou l'Amérique latine. Toutefois, les spectacles de variétés (*Burlesque shows*⁹) présentaient au même moment des danseuses exotiques et orientales dans une optique clairement érotique (Stencell, 1999; Allen, 1991), que l'exotisme justifiait et/ou accentuait, dans une logique en place un siècle plus tôt (fig. 9). Sur les scènes du début du XXe siècle, on montre une femme qui danse pour les mêmes raisons qu'une femme qui se baigne ou se met au lit : pour la déshabiller.



Figure 9 : Un spectacle itinérant de *Burlesque* en 1945 : le Austin Bros. Circus (Stencell, 1999 : 41).

Le sens de l'expression *exotic dance* change après-guerre, pour désigner sans doute d'abord (fin des années 1940, début des années 1950) un genre de *strip-tease*, puis le *strip-tease* lui-même (fin des années 1950). Un philologue note alors : « le *strip-tease* est un terme générique, dont la danse exotique [*exotic dance*], du fait de ses connotations, serait un sous-type » (Orrick, 1956 : 234-235). Mais lequel ? Le philologue, qui n'a « pas le temps de faire le travail de terrain nécessaire », confie : « je suis incapable de dire ce qui différencie exactement une danseuse exotique d'une strip-teaseuse ordinaire ». En 1954, Jennie Lee (surnommée *the Bazoom Girl*)¹⁰ fonde à Los Angeles la *Exotic Dancers League of North America* (section de la *American Guild of Variety Artists*), qui fédère les danseuses érotiques. Les performances de Jennie Lee elle-même exploitent sa plastique avantageuse et son étonnante capacité à « faire tourner avec aisance des pompons sur sa poitrine comme sur son

⁹ Aux Etats-Unis, le *Burlesque* est un genre de spectacle de variétés populaires, qui, sur les scènes des théâtres ou les tréteaux des foires, exploite un registre parodique et figure des jeunes filles en petite tenue. Né dans les années 1850, le genre se rapproche du vaudeville puis évolue résolument vers le *strip tease* dans les années 1920 (Allen, 1991).

¹⁰ Bazoom est sans doute une contraction de *bazooka* et *bosom* (poitrine).

derrière »¹¹. Les photographies des années 1950 témoignent qu'elle se produisait dans un décor exotique, pas que son costume, très réduit il est vrai, ni sa chorégraphie aient été d'aucune manière exotique (fig. 10).



Figure 10 : affiche du spectacle itinérant de Jennie Lee, milieu des années 1950 (Stencell, 1999 : 122).

Les magazines pour homme de la période marquent le même glissement sémantique. *Exotic adventures*, dont le premier numéro date de 1958, montre en couverture des femmes dénudées sur le point d'être violées et/ou torturées par un sauvage africain, un kapo russe ou un pacha turc.... à la place desquels le lecteur se projetterait semble-t-il volontiers (à moins qu'il n'imagine en être la victime ?) (fig. 11). L'enjeu n'est pas le dépaysement : l'exotisme n'est que l'occasion de mettre en scène des phantasmes sadiques qu'on ne pourrait décemment pas situer en Occident. Le magazine *Exotique*, qui paraît de 1951 à 1960, ne s'encombre pas de pareil prétexte, qui semble inutile pour faire voir ce dont cette revue se fait la spécialité : les femmes fatales dominatrices, vêtues (d'un peu) de cuir, chaussées de hauts-talons, prêtes à satisfaire les phantasmes masochistes et fétichistes.



Figure 11 : *Exotic adventures*, n°1, publié à Philadelphie en 1958

¹¹ www.exoticworldusa.org, 23/2/2007.

Le terme *exotic dance* perd à la fin des années 1950 toute dénotation géographique pour désigner purement et simplement le *strip-tease* dans une rhétorique de l'euphémisme. Comme l'affirme aujourd'hui une strip-teaseuse: « danseuse exotique (*exotic dancer*), c'est juste un mot idiot dont se servent les filles qui n'admettent pas qu'elles sont des strip-teaseuses (*strippers*) »¹².

C'est ainsi au moment où l'expression n'est plus guère usitée en Europe qu'elle se fixe aux États-Unis pour désigner le *strip-tease*. Pourquoi le glissement sémantique danse exotique/danse érotique s'opère-t-il dans les années 1950 aux États-Unis ? Faute de recherches sur le sujet, on en est réduit à des hypothèses, selon lesquelles le sens du mot exotique, forgé en Europe, de pouvait être transposé dans le contexte américain sans subir de modifications. L'exotisme propre à l'imaginaire géographique occidental s'est construit lors des grandes découvertes de la Renaissance et la colonisation : le Nouveau Monde et l'Empire y occupent une place centrale. Il ne peut évidemment en aller de même aux États-Unis, qui appartiennent au Nouveau Monde et ont été une colonie.

L'Amérique n'a pas vraiment d'ailleurs sur lequel construire l'exotisme, et le Nord du continent est longtemps resté fermé sur lui-même. Quand les États-Unis triomphants de l'Après-Guerre s'ouvrent sur le monde, l'attention se tourne vers l'extérieur aussi bien dans les champs politiques, économiques et culturels. En même temps que l'ailleurs, les États-Unis découvrent les catégories et les pratiques européennes qui permettent de le penser et de le mettre en scène, notamment l'exotisme. Dans le cadre de la société américaine puritaine, la découverte des danses exotiques aurait alors marqué les esprits moins par le caractère non-occidental de la chorégraphie, des musiques et des « costumes » que par l'érotisme débridé qui s'en dégage. Au point qu'en l'affaire, exotisme et érotisme seraient devenus synonymes – raccourci audacieux d'une société qui marque, avec la naïveté et la pertinence du Huron, un sens des mots que l'Ancien Monde des puissances coloniales n'avait pas jugé bon, utile ou nécessaire d'expliciter.

Par ailleurs, la présence sur le territoire américain de minorités autochtones ou issues de l'esclavage change radicalement la façon de penser l'Autre, puisqu'il est ici. L'exotisme ne saurait avoir la même signification dans une société colonisatrice (l'Europe) et dans une société coloniale (les États-Unis). Dans le contexte du développement du jazz et des danses qui lui sont associées (le charleston par exemple), de l'intérêt ethnographique et touristique pour les danses indiennes, le public d'origine européenne n'avait pas besoin d'aller très loin pour trouver des danses exotiques : il suffisait d'aller à Harlem ou dans une réserve indienne. Cela pourrait expliquer pourquoi le sens géographique l'expression *exotic dance* avait moins de pertinence aux États-Unis qu'en Europe.

Ce n'est pas parce que la danse exotique, dans son acception strictement érotique, naît en Amérique du Nord qu'elle échappe pour autant au cadre colonial et orientaliste au sein duquel elle fait sens. Ce n'est pas non plus parce que celle-ci peut être pratiquée par des hommes qu'elle sort du cadre patriarcal. Si, jusqu'aux années 1980, l'*exotic dancer* était nécessairement une femme, certains hommes exercent en effet depuis cette profession, où ils restent tout de même très minoritaires. Certains se produisent pour un public masculin, dans le cadre d'établissement gays : les go-go dancers y exhibent leurs corps plus qu'ils n'y dansent. Dans le cadre de la banalisation des spectacles érotiques et du changement du statut de la femme, des *exotic dancers* effectuent leur *show* devant une audience féminine (souvent exclusivement féminine) : ainsi les Chippendales ou les héros du film *The Full Monty* (P. Caltaneo, 1997). Ces derniers spectacles comporteraient une dimension plus ludique, si ce n'est moins directement sexuelle : on s'y rend ainsi à l'occasion des enterrements de vie de

¹² www.geocities.com/alysabethc/strippers.html, 13/2/2007.

jeune fille. L'existence de danseurs masculins à destination d'un public féminin (ou masculin d'ailleurs) ne remet pas en cause le caractère profondément patriarcal de la danse érotique (Faludi, 1999), qui est, non sans ambiguïtés, transposée pour changer de public sans rien perdre de son cadre de référence. Quoi qu'il en soit, ces *exotic dancers* ne sont pas plus exotiques que celles qui s'exhibent pour un public masculin¹³.

IV Danse et colonisation des corps : l'exemple tahitien

À ce stade de notre analyse, la danse exotique se présente comme une conséquence vénielle ou une manifestation secondaire de la colonisation, dont l'intérêt pour les sciences sociales réside dans et se résume à ce qu'elle révèle, dans le champ de la géographie culturelle et l'optique de la déconstruction des discours. Mais il est nécessaire d'aller plus loin, de quitter le registre du symbolique et en même temps les métropoles européennes où se produisent les danseuses. La danseuse exotique compte non seulement par ce qu'elle fait mais aussi par ce qu'elle fait faire.

Les organisateurs de l'exposition parisienne de 1889 qui avaient peur que l'érotisme de la danse des almées détourne les spectateurs de l'enjeu colonial se sont probablement trompés. Les almées ont peut-être rallié au projet impérial autant de jeunes Français que la propagande coloniale, dont elles étaient à leur insu un argument. Les promesses érotiques de l'Orient se sont ajoutées à l'aspiration national(iste), l'appât du gain, l'appétit scientifique ou l'appel de la religion dans les vocations coloniales. L'exotisme n'est pas l'ennemi de la colonisation, mais, jusque dans sa composante érotique, un puissant allié.

Et la danse exotique n'est pas pour rien dans l'affaire. Parmi les visiteurs enthousiastes de l'Exposition universelle de 1889, on compte Paul Gauguin (Druick et Zagers, 1991). On ne sait s'il a vu le spectacle des almées, ni les autres danseuses exotiques qui s'y produisaient : espagnoles, gitanes, martiniquaises, africaines, etc. En revanche, il écrit : « Dans le village de Java, il y a des danses Hindous [fig. 12]. Tout l'art de l'Inde se trouve là et les photographies que j'ai du Cambodge se retrouvent là textuellement. J'y retourne jeudi car j'ai rendez-vous avec une mulâtresse » (lettre à É. Bernard, août 1889). Gauguin mélange le monde khmer, balinaï et indien. Il mêle aussi un intérêt artistique (« l'art de l'Inde ») et érotique, car il est clair que le rendez-vous annoncé est galant.



Figure 12 : Danseuses javanaises, *Revue de l'Exposition Universelle de 1889*, tome 1, fig.104 bis, gravure d'André Brouillet

¹³ Les danseurs exotiques (au sens géographique) existent, et fascinent quelquefois : ainsi les derviches tourneurs du monde turc, les danseurs du *haka* polynésien ; mais leur attrait ne possède aucune dimension érotique. Il existait dans le monde turc des « danseurs du ventre », mais, du fait du rôle joué par le regard et le discours masculins hétérosexuels occidentaux en la matière, « la construction de la danse orientale moderne comme rite de fertilité féminine a étouffé la coutume très répandue des danseurs masculins » (Karayanni, 2004 : 70).

Gauguin fait aussi indirectement la connaissance des danseuses khmères et javanaises. Les premières sont figurées par les bas-reliefs du temple d'Angkor Vat, reconstitué sur l'esplanade, et dont Gauguin ramasse un morceau représentant une danseuse *tevada* et inspirera plusieurs de ses œuvres. Les secondes ornent les murs des temples javanais de Borodudur, dont Gauguin achète plusieurs clichés. Ces danseuses de pierre constituent à partir de cette date une des premières sources d'inspiration du peintre (Staszak, 2003). Dès avant son départ à Tahiti, il représente ces danseuses (débarrassées de leurs vêtements) dans plusieurs de ses toiles. L'imaginaire géographique, artistique et érotique de Gauguin, qui détermine ses attentes et sa décision de partir à Tahiti, est ainsi très marqué par les danseuses exotiques que l'Exposition lui a montrées. En Polynésie, elles continueront à peupler ses toiles, plus que les danseuses tahitiennes elles-mêmes (fig. 13).

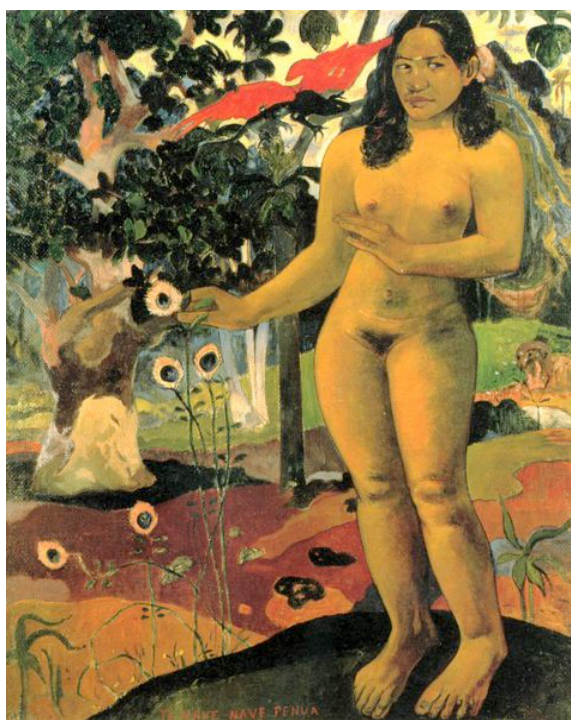


Figure 13 : Paul Gauguin, *Te nave nave fenua (terre délicate)* (1892, Kurashiki, Ohara Museum)

L'imaginaire exo-érotique de l'Orient est marqué par ses danseuses. Deux figurent particulièrement. La première est, on l'a vu, l'almée avec danse du ventre. La seconde est la vahiné et sa danse polynésienne (*hula*, *upa upa*, etc.). Les danseuses arabes et hawaïennes constituent les deux attractions exotiques et érotiques des *girl-shows* itinérants des années 1920-1940 (Stencell, 1999). Une des nombreuses variantes de la comptine *The Hootchy Kootchy Dance* se décline ainsi :

All the girls in France like to do the *hula* dance
And the way they shake is enough to kill a snake

Les danses polynésiennes jouent un rôle déterminant dans l'imaginaire occidental de Tahiti. Dès la « découverte » de l'île, Bougainville écrit : « L'air qu'on respire, les chants, la danse presque toujours accompagnée de postures lascives, tout rappelle à chaque instant les douceurs de l'amour, tout crie de s'y livrer » (*Voyage autour du monde ...*, 1771). Les gravures de l'époque montrent souvent des danses tahitiennes, qui font voir les étranges costumes des vahinés (sans grand rapport avec ceux qu'elles portaient)... et les seins de

celles-ci (fig. 14). Les occidentaux insistent sur la sensualité de ses danses, au terme desquelles les vahinés se libèrent de tout vêtement pour s'offrir au spectateur.

« Quand la nuit tombait les Tahitiennes se paraient de fleurs éclatantes ; les coups précipités du tam-tam les appelaient à la upa-upa, -toutes accouraient, les cheveux dénoués, le torse à peine couvert d'une tunique de mousseline, -et les danses, affolées et lascives, duraient souvent jusqu'au matin.

[La Reine] Pomaré se prêtait à ces saturnales du passé, que certain gouverneur essaya inutilement d'interdire [...]. Les Tahitiennes battaient des mains, et accompagnaient le tam-tam d'un chant en chœur, rapide et frénétique ; - chacune d'elles à son tour exécutait une figure ; le pas et la musique, lents au début, s'accéléraient bientôt jusqu'au délire ; et quand la danseuse épuisée s'arrêtait brusquement sur un grand coup de tambour, une autre s'élançait à sa place, et qui la surpassait en impudeur et en frénésie.

[...] Rarahu aimait passionnément ces spectacles qui lui brûlaient le sang [...]. Nous partions la tête en feu ; nous rentrions dans notre case, comme grisés de ce mouvement et de ce bruit, et accessibles à toutes sortes de sensations étranges.

Ces soirs-là, il semblait que Rarahu fût une autre créature. La upa-upa réveillait au fond de son âme inculte la volupté fiévreuse et la sauvagerie. » (Loti, *Le Mariage de Loti*, 1880, 2^{ème} partie, ch. 13)



Figure 14 : Labrousse, L. F., « Danseuse de Taïï », *Encyclopédie des voyages, contenant l'abrégé historique des moeurs, usages, habitudes domestiques, religions, fêtes...*, 1796, pl. 73 en reg. p. 12.

La femme et la danse polynésiennes deviennent des objets de phantasmes qu'on inscrit au répertoire des maisons closes : ainsi au XVIII^e siècle un établissement londonien présente un spectacle érotique dansant. « À sept heures précises, douze magnifiques nymphes, de pures vierges, vont accomplir la fameuse Fête de Vénus, telle qu'elle est célébrée à Tahiti, sous la direction et les instructions de la reine Oberea (rôle tenu par Mme Hayes elle-même) » (cité dans Porter, 1982 : 9). C'est dans le même esprit qu'à la fin des années 1930 Joséphine Baker interprète par sa voix et sans doute ses gestes un *Chant d'amour de Tahiti*¹⁴ :

¹⁴ Ce *Chant d'amour* composé par V. Scotto et G. Koger fut au répertoire d'un autre « oiseau des îles », sur une autre gamme exotique : Tino Rossi.

« Tahiti, pays d'amour
Tahiti, divin séjour
[...]
Il est un coin merveilleux
Fait pour la joie des yeux
Le soir, sous les palmiers immenses
Dès que descend la nuit
Les femmes, les chansons, les danses
Tout vous prend, vous séduit »

Ce sont pour partie les danses tahitiennes qui ont fait assimiler la Polynésie à un Paradis d'avant la chute, où la nudité et la sexualité seraient vécues sans honte et où l'homme occidental pourrait facilement assouvir ses pulsions. La danse n'intervient pas de façon anecdotique dans l'aventure coloniale : c'est elle qui fait rêver le colon, et c'est par elle qu'il satisfait son désir à Tahiti. Bien sûr, ces danses et ces jeunes filles offertes aux « explorateurs » occidentaux ne furent ces sauvages adeptes de l'amour libre... que dans la tête des Européens. Les travaux récents des ethnologues montrent une réalité autrement sordide : ces « jeunes filles en pleurs » étaient sacrifiées aux Européens dont les Polynésiens espéraient détourner la violence (Tcherkézoff, 2004).

Les danses tahitiennes ont cessé d'être pratiquées suite à l'évangélisation de l'île et à leur interdiction en 1820 par le code Pomaré. Elles ont connu une renaissance à partir des années 1950, dans le cadre du renouveau culturel et identitaire polynésien mais aussi en réponse à une demande touristique à laquelle les Tahitiens répondent par une forme d'auto-exotisation. Les spectacles de troupes de ballet tahitien constituent une attraction majeure des grands hôtels de l'île. Les touristes sont friands de ces spectacles en raison de leur sincère intérêt pour les traditions polynésiennes (aussi ré-inventées qu'elles soient) et du fait de la qualité de la performance. Mais ils ne sont pas insensibles à l'exotisme du spectacle de ces danses à la chorégraphie pour eux étonnante, à la typicité des costumes des danseurs et des danseuses, aux charmes de leurs jeunes corps plus ou moins exposés. La « lascivité » de la danse et l'attrait des jeunes vahinés qui s'y adonnent ne manquent pas de susciter des commentaires égrillards de la part du public masculin. Tout comme un siècle plus tôt et dans un contexte hérité de la colonisation, se mêlent encore l'exotisme et l'érotisme. Les cartes postales de Tahiti exploitent la même veine : si elles figurent souvent des scènes de danses polynésiennes, est-ce par intérêt ethnographique ou folklorique, ou parce que c'est l'occasion de voir le corps dénudé des Tahitiennes ?

Cette articulation de la danse, de l'érotisme, de l'exotisme et du tourisme serait également à l'œuvre dans les clubs de *strip-tease*. La clientèle de ces établissements y exerce une « pratique touristique », dont on retrouve les caractéristiques dans les formes géographiques classiques du tourisme : l'importance du regard (*gaze*), la recherche d'expérience interactive, d'évasion, d'exploration d'un lieu à part (Franck, 2002, 2006). Le *strip-tease* est un pays : *stripperland*. « Un comportement qui serait puni *là-bas (out there)* est *ici (in here)* autorisé, voire récompensé »¹⁵ (Fensterstock, 2006 : 199). Le tourisme sexuel actualiserait le voyage symbolique expérimenté par les clients de clubs de danse exotique. Il n'y a sans doute pas beaucoup de différences entre les spectacles offerts en la matière en Thaïlande et aux États-Unis, si ce n'est qu'ils débouchent sur place plus facilement sur la prostitution, qui constitue également une actualisation de la mise à disposition symbolique du corps de la danseuse.

¹⁵ C'est l'auteur qui souligne.

V Femmes indigènes en re-présentation : points de vue et pouvoirs des danseuses

Puisque l'exotisme, a-t-on vu, est lié à la colonisation et que celle-ci, comme le soutiennent les auteurs postcoloniaux et/ou féministes, est liée au désir masculin, il n'est pas surprenant qu'exotisme et érotisme se recouvrent. L'enjeu est celui du corps de l'autre et de sa possession. La mise à disposition effective du corps exotique passe dans les colonies par des formes institutionnalisées de prostitution (Taraud, 2003). Sur place et en métropole surtout, elle s'effectue aussi symboliquement par les représentations : celles du roman (Ruscio, 1996 ; Yee, 2000) et du cinéma (Bernstein et Studlar, 1997 ; Slavin, 2001) coloniaux, de la peinture orientaliste (Thornton, 1993), de la chanson osée (Ruscio, 2001), de la littérature (Schick, 1999) et du spectacle ethnographiques (Badou, 2000 ; Bancel, 2002), du magazine géographique (Lutz et Collins, 1993 ; Rothenberg, 1994), de la photographie et de la carte postale érotiques (Boëtsch, 1993 ; Boëtsch et Savarese, 1999). On a ainsi parlé d'*ethnopornography* (Schick, 1999) ou de *porno-tropics* (McClintock, 1995).

La danse exotique/érotique compte parmi ces dispositifs, au sein desquels elle occupe une position intermédiaire et changeante. Au début du XXe siècle en Europe, l'exotisme du spectacle est clairement affirmé, et dissimule plus ou moins son érotisme, auquel il sert de prétexte. Aux États-Unis à la fin du siècle, c'est l'exotisme qui disparaît, ou plus exactement qui est réduit à sa composante érotique, désormais explicite. La mise à disposition du corps est ambiguë. Il est plus ou moins dévêtu, selon le spectacle ou le moment de celui-ci. Comme la danseuse est effectivement là, sur scène, le spectacle est non seulement une représentation mais aussi une présentation de son corps. Mis à distance, il n'est en principe offert qu'au regard, au plus à contact physique furtif (*lap dance*) dont les limites sont très codifiées, mais certains *exotic dancers* se prostituent. Le spectacle peut être d'un érotisme plus ou moins poussé, voire assumer son caractère pornographique (*peep show*) (Egan, Frank et Johnson, 2006).

Cet article, comme souvent les travaux qui s'inscrivent dans une perspective postcoloniale, ne considère que le point de vue et le discours de l'homme occidental, même si c'est pour le déconstruire, voire le dénoncer. Il est vrai qu'il est plus facile de parler de Flaubert que de Huchiuk-Hanem. Mais en négligeant la parole de ceux/celles qui n'ont pas voix au chapitre, ne risque-t-on pas, une fois de plus, de réduire ceux/celles-ci au rang de victime passive de leur (?) histoire et de perpétuer les effets de domination qu'on cherche à analyser ? La danse exotique n'est pas nécessairement un stigmaté porté par celle qui s'y adonne. La danse, tout aussi bien que d'altérité et d'oppression, peut être vecteur d'identité et d'expression (Doolittle et Flynn, 2000 ; Dorier-Apprill, 2000 ; *Terrain*, 2000).

Mais est-ce le cas des danses exotiques/érotiques ? Les strip-teaseuses qui prétendent aimer leur métier sont-elles nécessairement des victimes dans le déni (Thompson et Harred, 1992) ? Dès la fin du XIXe siècle, la danseuse exotique, dont Salomé est l'archétype, incarne la femme fatale castratrice, qu'on soupçonne d'être lesbienne (Maud Allen) ou espionne (Mata Hari) (Bentley, 2002). Instrumentalisant le désir qu'elle sait susciter, elle impose sa volonté au spectateur : le personnage obtient la tête de Saint-Jean-Baptiste, la danseuse fait carrière. Le *Burlesque* mettait en scène une sexualité féminine charismatique et une inversion des rapports de genre qui a donné à certaines artistes les « moyens d'utiliser le système d'oppression contre lui-même », faisant de la scène « une arène où la sexualité peut servir à faire payer (au sens propre) le patriarcat pour son exploitation sociale et économique des femmes » (Allen, 1991 : 284-28). Dans les clubs actuels de *strip-tease*, « le pouvoir est échangé et négocié entre les clients, les danseuses, les managers, les propriétaires et les agents de la force publique » (Egan, Frank et Johnson, 2006 : xviii), et certaines strip-teaseuses, peuvent (aujourd'hui ?) assumer et exercer leur profession de façon très revendicative et

féministe¹⁶. Le développement depuis les années 1990 du *new burlesque*, ironique ré-interprétation féministe et *queer* du glamour des strip-teaseuses des années 1940-1950 dont Dita van Teese est la figure la plus médiatique (Bosse et Camart, 2004), atteste de la malléabilité des représentations des genres, dont on peut changer le sens sans guère toucher à la forme.

De la même façon, certaines danseuses noires parviennent à récupérer et déstabiliser les stéréotypes propres à leur ethnicité (Dixon Gottschild, 2003). Joséphine Baker a ainsi su jouer avec les codes dominants de son temps (Jules-Rosette, 2007 ; Lahs-Gonzales, 2006). Elle les a travaillés et dépassés dans ses spectacles et le personnage qu'elle a joués, et les a instrumentalisés au profit de son engagement politique. Ses inventions chorégraphiques sont une étape importante dans la naissance de la danse moderne. Son cas manifeste une aptitude à transgresser les normes, renverser les hiérarchies, hybrider les cultures, autant si ce n'est plus que la capacité de la société patriarcale et coloniale d'alors à imposer son carcan.

Le *cake-walk* était une danse noire américaine par laquelle les esclaves mimaient la démarche empruntée de leurs maîtres se rendant au bal. C'est, en 1902, la première des danses exotiques dont Parisiens et Parisiennes s'amourachent (Decoret-Ahiha, 2004 b). Ils ne savaient pas qu'en imitant « ce pas de nègres en délire »¹⁷, le corps et les bras exagérément cambrés, c'est d'eux-mêmes qu'ils se moquaient (fig.15 et 16).



Fig. 15 et 16 : cartes postales, vers 1905

¹⁶ R.D. Egan , K. Frank et M.L. Johnson, qui ont toutes trois été danseuses exotiques et sont respectivement spécialistes de sociologie, anthropologie culturelle et *woman's studies*, s'inscrivent dans le *third-wave feminism*, anti-essentialiste et post-structuraliste, qui cherche à déstigmatiser la sexualité en en proposant une vision plus positive et radicale. Les essais qu'elles ont rassemblés prennent souvent la forme des récits auto-ethnographiques des strip-teaseuses et de leurs clients, à partir desquels toute généralisation à propos des premières ou des seconds doit évidemment être très prudente.

¹⁷ *Les Coulisses parisiennes*, Paris, La Vie de Paris, vers 1902 (cité dans Decoret-Ahiha, 2004 b : 64).

Ils ne savaient pas non plus que l'émergence de la mode des danses « nègres » puis du jazz allait les conduire en foule dans les « bals nègres » des années 1920-1930, rares espaces et moments de liberté où se touchèrent les corps, blancs et noirs. Simone de Beauvoir témoigne de cette rencontre :

« Le dimanche soir, on délaissait les amères élégances du scepticisme, on s'exaltait sur la splendide animalité des Noirs [du bal] de la rue Blomet. [...] À cette époque, très peu de Blanches se mêlaient à la foule noire ; moins encore se risquaient sur la piste : face aux souples Africains, aux Antillais frémissants, leur raideur était affligeante ; si elles tentaient de s'en départir, elles se mettaient à ressembler à des hystériques en transe. » (Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, 1960)

Dans les « bals nègres » se rencontrèrent aussi les descendants d'esclaves venus des Amériques et les « indigènes » des colonies africaines. C'est ainsi chez Flo, au Blomet, au Grand Duc et à la Cabane cubaine, fréquenté par Léopold Sédar Senghor, que se forgea pour partie la négritude.

Conclusion

Pourquoi un article sur la danse exotique ? Pourquoi dans un numéro dédié à la géographie culturelle ? Au-delà de l'intérêt du thème, son enjeu réside bien sûr dans la façon dont il atteste du lien entre la question du genre et celle de la colonisation et permet d'aborder les composantes géographiques de la construction de l'altérité. C'est aussi l'occasion de montrer (est-ce encore nécessaire ?) ce que la géographie gagne à emprunter aux *gender*, *feminist* et *postcolonial studies*, et ce qu'elle peut leur apporter. Enfin, c'est une façon de plaider par l'exemple pour une géographie qui s'intéresse aux représentations sans les déconnecter des pratiques qui les produisent ou qu'elles déterminent, pour une géographie qui ne coupe pas le culturel, du politique et du social, pour une géographie qui ne fétichise pas l'espace mais accepte de se saisir d'objets non-spatiaux. Est-ce « encore » de la géographie, est-ce de la géographie culturelle ? N'est-ce pas plutôt le moment de s'interroger sur l'utilité de ces deux questions ?

Références citées

- Allen R.C., 1991, *Horrible Prettiness. Burlesque and American Culture*, Chapel Hill/London, University of North Carolina Press, 350 p.
- Badou G., 2000, *L'Énigme de la Vénus hottentote*, Paris, J.-C. Lattès, 204 p.
- Bancel N. et al. (dir.), 2002, *Zoos humains. De la Vénus hottentote aux reality shows*, Paris, La Découverte, 480 p.
- Barthes R., 1970, *Mythologies*, Paris, Seuil, 247 p.
- Bennetta Jules-Rosette, 2007, *Josephine Baker in Art And Life: The Icon And the Image*, Chicago, University of Illinois Press, 304 p.
- Bentley T., 2002, *Sisters of Salome : Headless Body and Topless Dancer*, New Haven, Yale University Press, 288 p.
- Bernstein M. and Studlar G., 1997, *Visions of the East: Orientalism in Film*, New Brunswick (NJ), Rutgers University Press, 325 p.
- Boëtsch G., 1993. « La Mauresque aux seins nus. L'imaginaire érotique colonial dans la carte postale », in Blanchard P. et A. Chatelier (dir.), *Images et colonies*, Paris, Syros, Achac, pp. 93-96.
- Boëtsch G. et Savarese E., 1999, « Le corps de l'Africaine. Érotisation et inversion », *Cahiers d'Études africaines*, 153, 34-1, pp. 123-144.
- Bosse K. et Camart C., 2003, *New burlesque*, Paris, Filigrane, 104 p.

- Brooks P., 1993, *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*, Harvard, Harvard University Press, 384 p.
- Burg D.F. , 1979, *Chicago's White City of 1893*, Lexington (KY), University Press of Kentucky, 381 p.
- Çelik Z. and Kinney L., 1990, « Ethnography and Exhibitionism at the Expositions Universelles », *Assemblage*, 13, pp. 34-59.
- Decoret-Ahiha A., 2002, « 'Ce n'est pas du tout cambodgien mais c'est délicieux'. Les danses cambodgiennes de Cléo de Mérode à l'exposition de 1900 ou la tentation de la danse exotique », in Ducrey G. et Moura J.-M. (dir.), *Crise fin-de-siècle et tentation de l'exotisme*, Lille, Université de Lille 3, pp. 41-50.
- Décoret-Ahiha A., 2004 a, « Réinventer les danses exotiques : création et recreation des danses d'ailleurs au début du 20e siècle », in Gruzinski S. (dir.), *L'Expérience métisse, Actes du colloque organisé au Musée du Louvre, 2 & 3 avril 2004*, Paris, Musée du Quai Branly, pp. 120-133.
- Decoret-Ahiha A., 2004 b, *Les Danses exotiques en France : 1880-1940*, Paris, Centre national de la danse, 317 p.
- Dixon Gottschild B., 2003, *The Black Body : a Geography from Coon to Cool*, New York, Palgrave MacMillan, 332 p.
- Doolittle L. and Flynn A. (eds.), 2000, *Dancing Bodies, Living Histories : New Writings about Dance and Culture*, Banff (Alberta), Banff Centre Press, 277 p.
- Dorier-Apprill (dir.), 2000, *Danses « latines » et identité, d'une rive à l'autre*, Paris, L'Harmattan, 222 p.
- Druick D. & Zagers P., 1991, « Le Kampong et la pagode : Gauguin à l'exposition universelle de 1889 », in *Actes du colloque Gauguin. Musée d'Orsay 11-13 janvier 1889*, Paris, La Documentation française, pp. 101-142.
- Egan R.D., Frank K., et Johnson M.L., 2006, *Flesh for Fantasy. Producing and consuming Exotic Dance*, New York, Thunder's Mouth Press, 234 p.
- Faludi S., 1999, *Stiffed. The Betrayal of Modern Man*, New York, William Morrow & Co, 416 p.
- Fensterstock A., 2006, « Stripper Chic : a review essay », in Egan, Frank et Johnson, *op. cit.*, pp. 189-202.
- Ferhati B., 2003, « La danseuse prostituée dite 'Ouled Nail', entre mythe et réalité (1830-1962). Des rapports sociaux et des pratiques concrètes », *Clio*, 17, mis en ligne le 27 nov. 2006 (visité le 2/4/2007).
- Franck K., 2002, *G-Strings and Sympathy : Strip Club Regulars and Male Desire*, Durham, Duke University Press, 416 p.
- Franck K., 2006, « Observing the Observers ; Reflections on My Regulars », in Egan, Frank et Johnson, *op. cit.*, pp. 111-138.
- Hanna J.L., 1998, *Dance, Sex and gender : Signs of Identity, Dominance, Defiance and Desire*, Chicago, University of Chicago Press, 233 p.
- Hanna J.L., 2005, « Exotic Dance Adult Entertainment : a Guide for Planners and Policy Makers », *Journal of Planning Literature*, 20, 2, Nov., pp. 116-134.
- Johnson M.L., 2006, « Stripper bashing : an autoethnography of violence against strippers », in Egan, Frank et Johnson, *op. cit.*, pp. 159-188.
- Jules-Rosette B., 2007, *Josephine Baker in Art And Life: The Icon And the Image*, Chicago, University of Illinois Press, 304 p.
- Karayanni S.S., 2004, *Race, Sexuality, & Imperial Politics in Middle Eastern Dance*, Waterloo (Canada), Wilfrid Laurier University Press, 270 p.
- Koritz A., 1994, « Dancing the Orient for England : Maud Allan's 'The Vision of Salome' », *Theatre Journal*, 46, 1, pp. 63-78.

- Lahs-Gonzales O., 2006, *Josephine Baker : Image and Icon*, St Louis, Reedy Press/Sheldon Art Gallerie, 159 p.
- Liepe-Levinson K., 2002, *Strip Show : Performances of Gender and desire*, New York, Routledge, 272 p.
- Lutz C.A. and Collins J.L., 1993, *Reading National Geographic*, Chicago, University of Chicago Press, 309 p.
- McClintock A., 1995, *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial History*, Londres, Routledge, 449 p.
- Orrick A.H., 1956, « 'Exotic' as Used in the Entertainment Field », *American Speech*, 31, 3 Oct., pp. 233-235.
- Phillips R., 2006, *Sex, Politics and Empire. A Postcolonial Geography*, Manchester, Manchester University Press, 254 p. (non consulté).
- Porter R., 1990, « The exotic as erotic : Captain Cook at Tahiti », in Rousseau G.S. and Porter R. (eds.), *Exoticism in the Enlightenment*, Manchester/New York, Manchester University Press, pp. 117-144.
- Rothenberg T.Y., 1994, « Voyeurs of imperialism : *The National Geographic Magazine* before World War II », in Godlewska A. and Smith N. (eds.), *Geography of Empire*, Oxford/Cambridge (Ma), Blackwell, pp. 175-172.
- Ruscio A., 1996, *Amours coloniales. Aventures et fantasmes exotiques de Claire de Duras à Simenon*, Bruxelles, Complexe, 965 p.
- Ruscio A., 2001, *Que la France était belle au temps des colonies. Anthologie de chansons coloniales et exotiques françaises*, Paris, Maisonneuve & Larose, 517 p.
- Safire W., 2006, « Language : exotic/erotic : foreign or sexy », *International Herald Tribune*, May 21.
- Schick C.I., 1999, *The Erotic Margin. Sexuality and Spatiality in Alterist Discourse*, Londres, Verso, 315 p.
- Skipper J.K. and McCaghy C., 1970, « Stripteasers : the anatomy and career contingencies of a deviant occupation », *Social Problems*, 17, pp. 391-404.
- Slavin D.J., 2001, *Colonial Cinema and Imperial France, 1919-1939 : White Blind Spots, Male Fantasies, and Settler Myths*, Blatimore, John Hopkins University Press, 320 p.
- Staszak J.-F., 2003, *Géographies de Gauguin*, Paris, Bréal, 256 p.
- Stencell A.W., 1999, *Girl Show: In the Canvas World of Bump and Grind*, Toronto, ECW Press, 244 p.
- Taraud C., 2003, *La Prostitution coloniale. Algérie, Tunisie, Maroc 1830-1962*, Paris, Payot & Rivages, 495 p.
- Tcherkézoff S., 2004, *Tahiti-1768. Jeunes filles en pleurs*, Tahiti, Au vent des îles, 531 p.
- Terrain, 2000, « Danser », 35, Septembre.
- Thompson W.E. and Harred J.L., 1992, « Topless dancers : managing stigma in a deviant occupation », *Deviant behaviour. And Interdisciplinary Journal*, 13, pp. 291-311.
- Thornton L., 1996, *La Femme dans la peinture orientaliste*, Paris, ACR Editions, 264 p.
- Walkowitz J.R., 2003, « The 'Vision of Salome' : Cosmopolitanism and Erotic Dancing in Central London, 1908-1918 », *The American Historical Review*, 108, 2, April, pp. 337-376.
- Yee J., 2000, *Clichés de la femme exotique : un regard sur la littérature coloniale française entre 1871-1914*, Paris, L'Harmattan, 368 p.
- Yegenoglu M., 1998, *Colonial Fantasies. Towards a Feminist Reading of Orientalism*, Canbridge, Canbridge University Press, 182 p.