



gestuelles

## Une expression contemporaine de la danse d'Égypte

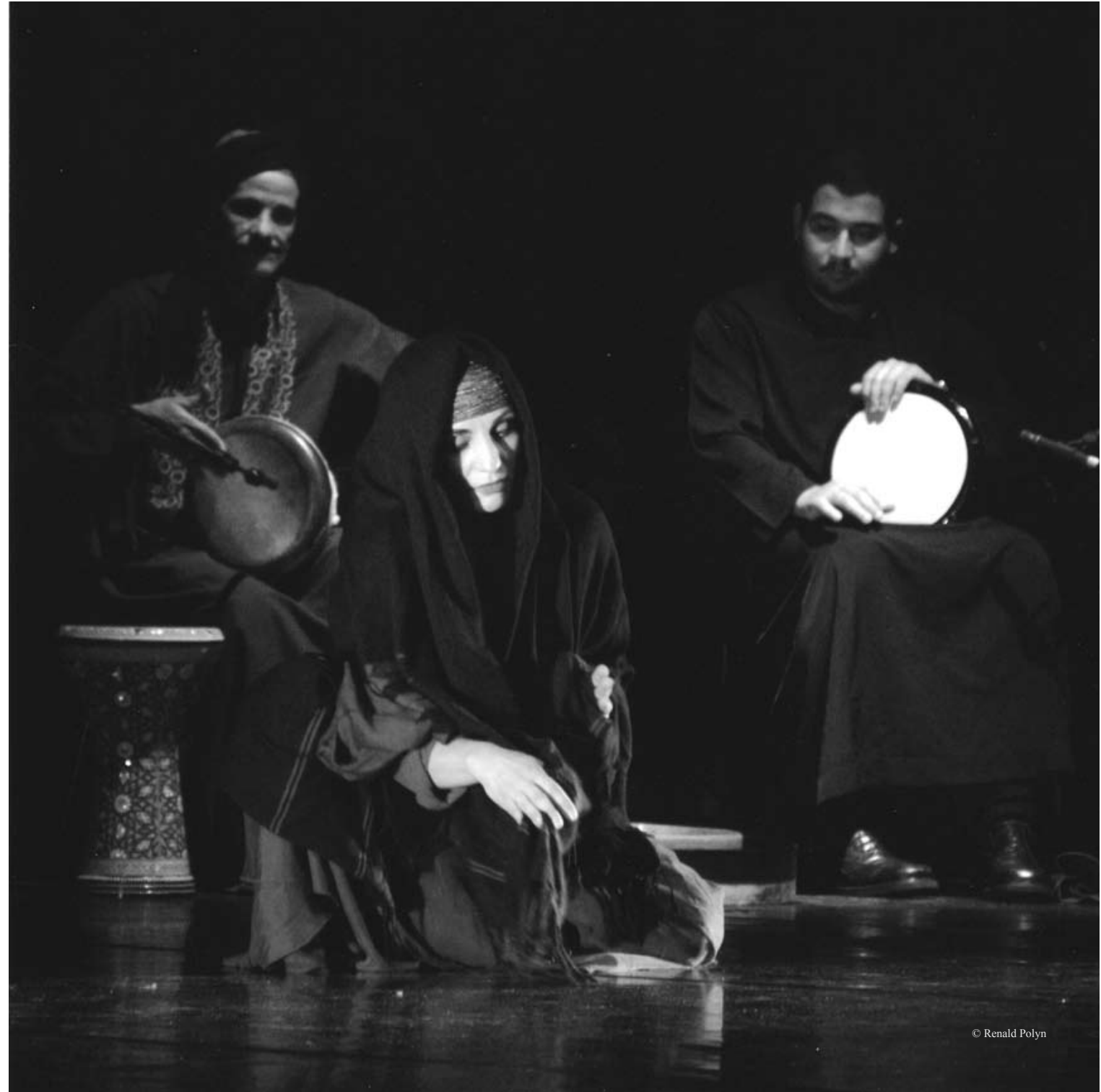
### Rencontre avec Marie Al Fajr

Ce sont les hasards de la vie, les « chemins de traverse » tout autant que sa passion pour le mouvement et sa familiarité avec le monde arabe qui ont conduit Marie Al Fajr à la danse d'Égypte. Renouant avec les racines populaires rurales et avec la danse de cour du répertoire classique, sa gestuelle ancestrale, dans la pureté de ses lignes, trouve des accents étonnamment contemporains et évoque une sensualité suggestive, loin de l'imagerie orientaliste. Marie Al Fajr revient pour nous sur l'histoire de cette pratique qui réconcilie les contraires et cultive les paradoxes, entre spécificité égyptienne et influences multiculturelles, tradition et innovation plastique, à l'image de la société égyptienne d'aujourd'hui.

Comment es-tu venue à la danse égyptienne, ce qui revient à une double question : comment es-tu venue à la danse, et comment as-tu rencontré l'Égypte ?

La danse, j'y suis venue quand j'avais sept ans. C'était de la danse classique : j'habitais une petite ville de province et il n'y avait pas d'autre choix. Ce qui m'a plu immédiatement, c'était le mouvement ; ça aurait pu être n'importe quelle forme de danse. Ça a tout de suite été très fort. Comme beaucoup de petites filles, j'ai immédiatement voulu devenir danseuse. Et puis comme je travaillais mal à l'école, on m'a privée de danse... ce qui a encore accru mon désir de devenir danseuse.

Pour la danse d'Égypte, c'est une plus longue histoire, des chemins de traverse. Mon intérêt pour le monde arabe est né dans mon enfance au cours des nombreux voyages avec mes parents au Proche-Orient, en Orient, au Maghreb. Mais c'était aussi une passion de famille : à la maison, on avait un dictionnaire d'arabe qui appartenait à ma grand-mère, et des ancêtres d'origine italienne avaient longtemps été dans le commerce de la soie avec le Liban. Il y a toujours eu une passerelle d'un côté à l'autre de la méditerranée. Et puis plus tard, comme la danse c'était vraiment hors de question – ce n'était pas « sérieux » – je suis allée à la faculté pour suivre des études d'histoire de l'art et j'ai commencé des études d'arabe à l'université de Toulouse. J'ai rencontré mon premier mari, qui est marocain. On allait très souvent au Maroc. Il est plasticien et ça m'a ouvert tout un monde. J'ai poursuivi mes études à Paris, en art plastique. En maîtrise, j'ai fait une recherche en esthétique de l'art musulman et j'ai continué l'arabe à l'INALCO. J'ai ensuite obtenu une bourse pour aller enseigner l'arabe dans des écoles de la Mission Française au Maroc et je suis restée deux ans à Casablanca. A mon retour, ça a été la crise, à la fois crise de couple et crise d'identité. C'est à ce moment que je suis revenue à la danse, que j'avais laissée de côté pendant plusieurs années. Un peu par hasard, je me suis inscrite dans un cours de danse orientale, dans lequel Leïla Haddad [figure





© Renald Polyn

importante de la danse orientale à Paris, ndlr] s'inspirait beaucoup, sans la nommer, de l'égyptienne Suraya Hilal. J'ai trouvé intéressante cette première approche qui explorait une théâtralité, mais sans le côté « paillettes » de la danse du ventre. Ça a été mon premier contact avec cette discipline qui renouait avec des racines populaires, détachée de la danse telle que l'a montrée le cinéma égyptien – que je respecte par ailleurs. Puis, un peu par hasard là encore, j'ai lu un article sur Suraya Hilal et j'ai vu une vidéo de son travail. J'ai décidé d'aller la rencontrer à Londres.

Pour un public occidental, la danse égyptienne est dans l'ombre de la danse dite « orientale », très populaire et beaucoup enseignée ici. Alors, qu'est-ce que la danse d'Égypte?

Disons que la danse orientale, ou ce qu'on appelle *sharqi*, n'est finalement qu'une petite partie de la danse d'Égypte. Contrairement à ce qu'on pourrait penser, la « danse orientale » n'est pas un terme générique. La danse d'Égypte désigne une pratique plus vaste, qui fait non seulement référence à la danse orientale mais aussi aux danses populaires régionales. A l'origine, le *sharqi* correspond la danse de cour traditionnelle qui se pratiquait sur le répertoire classique de la musique arabo-égyptienne. Au début du XXème siècle, ce répertoire s'occidentalise et se transforme considérablement. Le cinéma égyptien a popularisé ces nouvelles formes de musique et de danse *sharqi*, avec de grandes danseuses telles que Tahia Carioca, Samia Gamal ou Naïma Akef. Les films les ont exportées dans l'ensemble du monde arabe et jusqu'en Occident. Cela a permis de révéler de superbes danseuses qui ont de très belles qualités de danse, mais dans le contexte restreint d'un cinéma de divertissement qui répond aux goûts et à la mode du moment et se désintéresse de l'authenticité. Très nettement calquées sur les *musicals* américains, ces comédies musicales à l'égyptienne intègrent des influences latino-américaines de chachacha, rumba, tango, et de grandes orchestrations occidentales à la musique « classique » égyptienne. Mais un œil averti reconnaîtra chez ces danseuses des qualités de danse typiquement égyptiennes. Elles restent des références.

Avec Suraya Hilal, tu as contribué à revenir à une danse plus traditionnelle. Pourquoi cette volonté d'authenticité ?

Suraya Hilal a créé une école à Londres dans les années 1980 avec la volonté de revenir à l'authenticité de cette danse, en effet, et de lui donner une véritable dimension artistique, une « respectabilité ». L'originalité de son projet a été de revaloriser une matière de danse populaire traditionnelle dans ses aspects *baladi* et *sha'abi*<sup>1</sup>. Elle a aussi contribué à dégager le *sharqi* d'une veine hollywoodienne clinquante. Cela s'est fait progressivement, d'abord en travaillant sur le *baladi*, un courant musical relativement récent qui utilise des instruments comme l'accordéon, le saxophone, la clarinette et même la trompette. Le *baladi* a un côté très blues, très jazz. Il apparaît au tournant du XXème siècle quand les transformations économiques et sociales du pays poussent les fellahins, les populations rurales, à affluer vers les centres urbains, et principalement le Caire. Ils emportent avec eux leurs traditions musicales qui, au contact de l'univers citadin, évoluent en un répertoire très sophistiqué, à la fois festif et nostalgique, empreint d'une virtuosité rythmique et d'une grande sensualité mélodique. C'est une musique à la fois vive et langoureuse. Avec le *baladi*, on atteint une

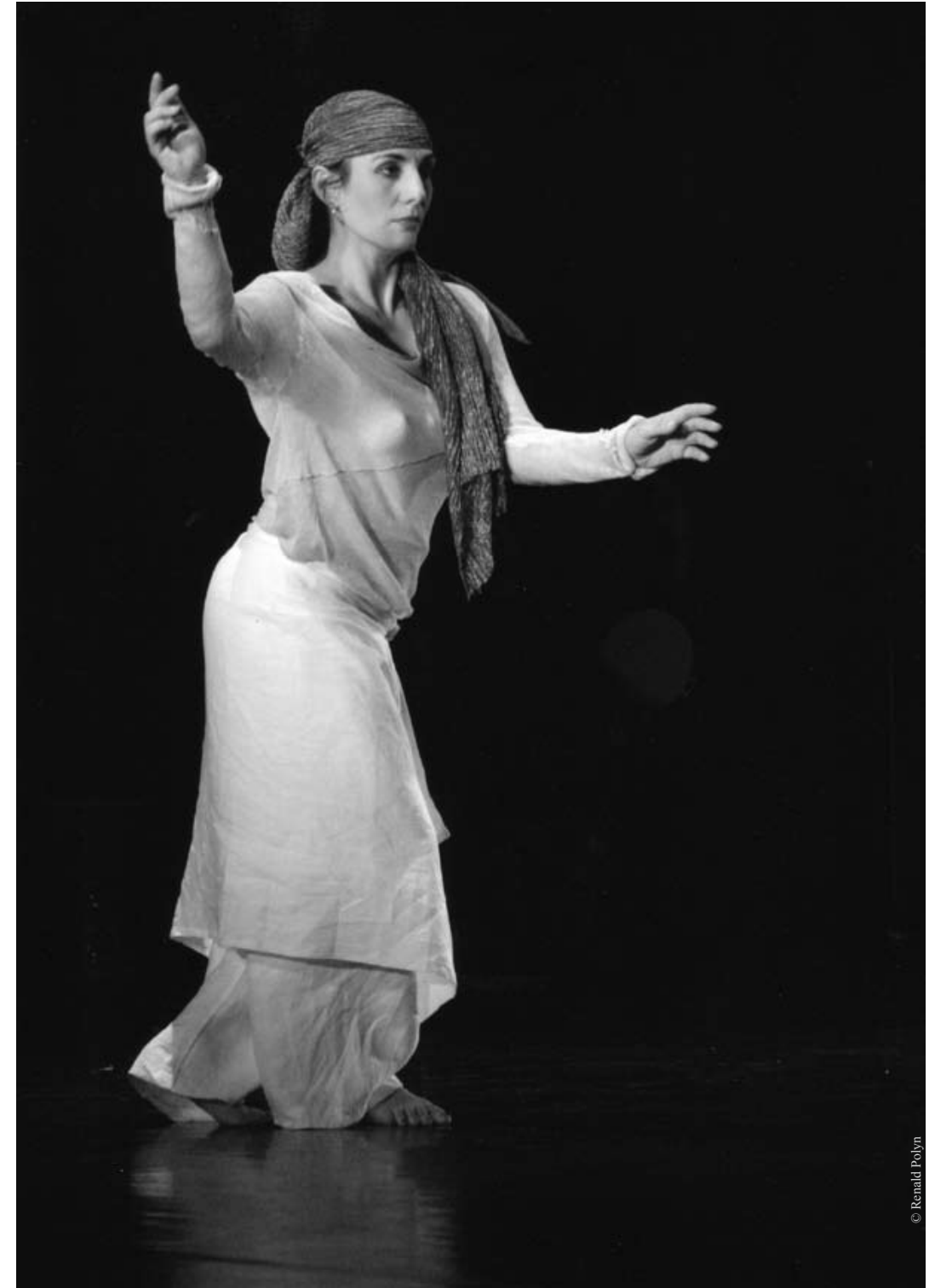


charge émotive aux déclinaisons plus complexes que dans le répertoire populaire rural.

Le *sha'abi*, que nous avons abordé plus tard, englobe l'ensemble des danses populaires régionales. En contexte rural, en plus des danses de folklore, ce répertoire est l'apanage de danseuses professionnelles que l'on appelle les *ghawazis*. Elles appartiennent à des familles de danseuses et de musiciens professionnels en Haute-Egypte, qui forment de véritables corps de métier. Elles ont une technique de danse très particulière qu'elles se transmettent exclusivement à l'intérieur du cercle familial. D'après Kheyriyya Maazen, une des dernières *ghawazis* en activité, que j'ai pu rencontrer il y a quelques années à Louxor, elles sont aujourd'hui victimes du durcissement moral et religieux de la société égyptienne. Elles sont aussi de moins en moins demandées dans les fêtes et les mariages, comme c'était la tradition. Et elles sont fortement concurrencées dans les lieux touristiques où elles se produisaient encore récemment, comme sur les bateaux de croisière sur le Nil, par la danse du ventre qui est aujourd'hui un véritable commerce. Quant à la jeune génération, les petites filles aspirent à faire autre chose que de la danse qui les voue à une condition de marginalité. Le phénomène est d'ailleurs similaire en ville pour les danseuses dites *baladi*. Autrefois, au Caire, on se rendait rue Muhamed Ali quand on avait besoin de musiciens et de danseuses. Là encore, c'était un véritable corps de métier régi par des codes de conduite très précis, et même par une sorte de code de moralité qui réglementait la façon dont elles recevaient l'argent de leurs clients, par exemple. Mais à la différence des *ghawazis*, les danseuses qui étaient établies dans les grandes villes, Le Caire ou Alexandrie, n'appartenaient pas forcément à un même clan, elles pouvaient venir d'horizons différents. Elles étaient sous la protection d'une femme plus âgée, une *osta*, qui commercialisait leur art. Tout cela restait encore vivant jusque dans les années 1970 et se perd progressivement, ou n'est plus qu'un divertissement de night-clubs et de restaurants.

A t'écouter retracer l'histoire de cette danse, j'ai l'impression qu'une partie de ton travail avec Suraya Hilal tient de la recherche d'une matière de danse enfouie, qui était alors en voie d'être perdue. Ce travail est-il comparable à une restauration, au sens où on restaure une statue ? Comment la technique telle que tu l'enseignes aujourd'hui a-t-elle été élaborée ?

Une restauration, je ne pense pas, car cette danse est encore bien vivante, très présente en Egypte, même si elle l'est à l'état de traces. Ce que nous avons entrepris, c'était davantage un travail de reconnaissance : reconnaître que cette danse existe et lui redonner un statut. Les musiciens nous ont beaucoup aidées à revenir à une musique moins commerciale, mais aussi de moins en moins dansée, c'est vrai. Ils nous ont été très précieux dans ce travail de recherche. Finalement, c'est la musique qui nous a permis de revenir à une danse plus ancrée, plus juste, plus naturelle. Et c'est aussi la gestuelle masculine des danses populaires rurales, les mouvements des hommes quand ils dansent, y compris sur un répertoire féminin, qui nous ont beaucoup inspirées. Peut-être parce que la danse des hommes est moins versatile, moins influencée par les modes, la télévision et le cinéma, elle a gardé un côté plus enraciné. Notre travail a consisté à enrichir la part féminine de la danse de sa part masculine, à lui redonner une tenue et un élan, et à retrouver une dualité, quelque chose d'à la fois *yin* et *yang*. Cela a permis de compléter la technique par d'autres réseaux





de mouvements, d'autres façons de travailler le corps. Quand j'ai rejoint Suraya, à la fin des années 1980, elle s'intéressait exclusivement à la dimension féminine de la danse. Son cours s'intitulait « Female Dance of Egypt », si je me souviens bien. En tout cas c'était très *female* ! Pendant un temps nous avons enseigné surtout le *baladi* et le *sharqi*. Et puis en allant vers le répertoire *sha'abi*, les véritables sources de la danse, notre pratique s'est enrichie en renouant avec des origines très anciennes, voire pharaoniques. Et peut-être du même coup en découvrant dans cette gestuelle antique une véritable modernité. La dernière étape de notre travail en commun, aussi bien pédagogique que créatif, s'est faite sur le programme « Al Janub »<sup>2</sup>, qui investit pleinement l'expression populaire *sha'abi*. Ce projet a coïncidé avec un désir d'épurer les gestes et les costumes pour revenir à quelque chose de plus spécifiquement égyptien – de moins en moins « oriental ». Pour « Al Janub », qui reste le socle de notre enseignement, nous nous sommes beaucoup inspirées de jeunes garçons que nous avons rencontrés, qui dansent en contexte populaire, dans les *moulid*s<sup>3</sup>, les fêtes et les mariages. Avec la troupe, nous avons voyagé de fêtes en fêtes, de mariages en mariages avec des musiciens qui se produisent dans la région de Louxor.

Cette pratique, pour toi, semble excéder le champ de la danse et du corps : il y a l'apprentissage de la langue arabe, l'immersion dans la culture égyptienne avec les incessants allers-retours entre Paris et Le Caire, Louxor, Alexandrie, le retour vers les origines, la quête d'une identité et la recherche d'une épure, d'une modernité...

C'est sans doute parce que j'y suis allée par des chemins détournés. Dès le début, je me suis intéressée au monde arabe sous l'angle de la création contemporaine, pour une recherche de DEA que j'ai finalement mise de côté. Mais c'était à ce moment-là dans une problématique de l'identité de l'Égypte ou du monde arabe par rapport à l'Occident. Donc, quand j'ai rencontré Suraya, son travail ne m'était pas étranger. Quant à notre recherche à proprement parler, elle s'est faite au départ avec la Hilal Dance Company sur la matière même de danse. En analysant le mouvement, on a pu travailler sur la façon dont il circulait dans le corps ; on pouvait le décliner et l'étirer, ce qui ouvrait à d'autres possibles sur scène. En fondant la Compagnie Al Fajr, je me suis tournée vers un autre travail, qui restait dans la ligne du travail commun mais qui se transforme dans la plastique scénique en investissant davantage l'espace. Avec une matière de danse qui a une spécificité culturelle très forte, un ancrage esthétique spécifique mais qui, pourquoi pas, peut devenir universelle.

Cette tension vers quelque chose d'universel, on la retrouve dans l'enrichissement mutuel des gestuelles masculine et féminine dont tu parlais. Et le socle de cette danse, ce sont deux formes : le « pendule », un mouvement de balancier latéral, et le « ciseau », un mouvement frontal, croisé. Ces deux mouvements se déclinent et se conjuguent à l'infini, et mobilisent entièrement le corps. Par opposition à la danse orientale, qui se caractérise par la dissociation, c'est une danse globale, holistique...

Oui, moi je ne pratique pas du tout la dissociation. Il y a la précision rythmique, bien sûr, une emphase qu'on peut rendre prégnante à un moment dans une partie du corps, mais ça reste toujours une circulation énergétique du mouvement de façon globale. C'est pour ça qu'on qualifie parfois cette gestuelle de

moderne. Mais il ne faut pas oublier que les pionniers de la danse contemporaine ont beaucoup puisé dans les disciplines orientales. De nombreux danseurs tirent des leçons des arts martiaux, du tai-chi par exemple. Dans cette danse, on travaille un mouvement qui se déroule dans le corps comme une spirale en partant des appuis pour remonter dans le buste et les bras, dans la détente et le relâché. J'utilise des techniques de respiration, fonction première du corps, pour produire un mouvement organique, fluide.

Justement, quand on te regarde danser, on a l'impression d'une grande fluidité mais aussi d'un ancrage, d'une profonde solidité. Chaque impulsion au sol a des répercussions, chaque geste circule dans l'ensemble du corps...

L'une des caractéristiques de cette danse, c'est qu'on a un corps intégré, engagé. Le mouvement part toujours du sol et remonte dans le corps. Et effectivement, on joue aussi bien avec une qualité de « terre » qu'avec une qualité de glisse, une légèreté et une fluidité, tout en étant profondément enraciné. L'image, ce serait celle d'un « arbre voyageur », pour reprendre le titre d'une belle exposition du peintre marocain Abderrahim Yamou, et qui pourrait parfaitement qualifier mon travail sur le corps.

Tu conseilles souvent à tes élèves d'imaginer qu'elles transportent une cruche sur la tête, et les voiles colorés que portent les danseuses sont des éléments de théâtralisation qui servent aussi à structurer le corps, à trouver le juste port de tête. T'inspires-tu de gestes usuels à des fins pédagogiques ou pour tes chorégraphies ?

Je vais très souvent en Egypte, et même dans une grande ville comme le Caire il y a encore des choses très traditionnelles, archaïques, en plein cœur de la modernité. Quand je suis là-bas, tout peut m'inspirer : la démarche de quelqu'un qui traverse la rue, la posture de quelqu'un accroupi par terre, les gestes des passants, la façon de manger, de transporter des objets sur la tête, tout ce que j'observe chez les Egyptiens. Ça me nourrit et je l'interprète en fonction de ma sensibilité et de mon expérience de danseuse, et cela se transpose et se donne à voir d'une autre façon au contact de la musique. En l'occurrence, « Shemm en Nassim »<sup>4</sup>, mon dernier programme, est venu à un moment de rupture, alors que j'avais besoin de me trouver après avoir longtemps travaillé avec Suraya Hilal. Je cherchais des formes plus modernes, sur une musique plus moderne. La musique de Georges Kazazian m'a beaucoup aidée, c'est elle qui a décliné le mouvement de la chorégraphie. En l'occurrence, j'ai commencé par chorégrapier une des pièces qui se trouve actuellement à la fin du programme, une pièce pour deux danseurs sur une musique traditionnelle. C'était déjà assez innovant par rapport aux spectacles de la compagnie Hilal : il y avait une perspective plate et une grande occupation de l'espace. Georges Kazazian avait beaucoup travaillé avec Mustafa Abd al-Aziz<sup>5</sup>, le grand joueur d'arghûl<sup>6</sup>, un instrument pharaonique. J'ai écouté cette musique et j'ai d'abord pensé ne garder que les parties d'improvisation à l'arghûl, parce que les autres morceaux m'étaient difficiles, je ne les comprenais pas. Et puis au moment de la rupture avec Suraya, j'ai mis mon walkman sur les oreilles un jour, dans le train, et ça m'est apparu comme très beau, très simple. Des images s'imposaient immédiatement : c'était forcément le Nil, c'était forcément quelque chose d'ancien et en même temps de profondément moderne, c'était de la musique du XXI<sup>ème</sup> siècle. Et je l'ai interprétée autour de l'idée de





printemps et de renouveau, parce que j'avais besoin de me retrouver, avec tout cet héritage. C'est mon histoire à ce moment-là, mon état. Le film de Shadi Abdel Salam, *La Momie* [1969, ndlr], m'a aussi beaucoup inspirée pour le spectacle. Au moment où je l'ai revu, je me suis sentie en symbiose avec cette écriture qui joue sur le mélange passé/présent, avec une image très frontale. Le film m'a rappelé qu'il ne fallait pas avoir peur d'un rythme lent, d'une plastique horizontale qui s'étire avec des modulations infinies. Voilà, le spectacle, c'était raconter ça, le renouveau qui jaillit du passé. Il y a plusieurs étapes, la naissance, la célébration de la nature, la rencontre des éléments masculins et féminins, le monde organique, les végétaux... Les solos de percussions racontent les âges de la vie d'une femme : l'insouciance de la jeunesse, la maturité et la douleur, le moment d'affronter le deuil ou les pertes, et enfin la plénitude, la jubilation de l'accomplissement. C'est ce que je nous souhaite !

Quelle part laisses-tu à l'improvisation dans « Shemm en Nassim », ce programme qui est très maîtrisé, très chorégraphié et même théâtral ?

Le spectacle est globalement très chorégraphié, en effet. Mais à l'intérieur des chorégraphies se glissent des moments d'improvisation. Les parties solos restent improvisées : les parties rythmiques, aussi bien musique que danse, sont différentes chaque soir. Après, forcément, pour danser à plusieurs il faut que le travail soit fortement structuré. Mais j'ai été formée à l'improvisation, c'est une danse pour laquelle on improvise toujours en symbiose avec la musique. L'influence joue d'ailleurs dans les deux sens, de la musique à la danse et de la danse à la musique. A l'intérieur de l'improvisation, il y a toujours des trames, des schémas traditionnels, des façons de faire que la danseuse et le musicien connaissent. La danseuse connaît la structure de la musique, elle sait ce qui va suivre. Elle sait quand elle peut lancer un autre mouvement ou rallonger une séquence. Son corps est un instrument. Mais tout ça dépend pour beaucoup de l'écoute qu'il y a entre le musicien et la danseuse : le musicien entraîne la danseuse vers des endroits où elle ne serait peut-être jamais allée, et la danseuse conduit le musicien à jouer ce qu'il n'aurait peut-être jamais joué. C'est la beauté de l'improvisation. Je travaille depuis longtemps avec Ibrahim El Minyawi. Il nous a beaucoup aidé, au sein de l'école Hilal, à asseoir nos répertoires *baladi* et *sharqi*. Il est originaire du Sud, il porte en lui cette tradition de la musique et de la danse, mais il a beaucoup joué au Caire et c'est avant tout un musicien urbain au jeu très raffiné, un percussionniste virtuose. Avec son fils, Ali, ils nous accompagnent dans « Shemm en Nassim ». Le fait de travailler depuis longtemps ensemble nous aide, avec Ibrahim. C'est un peu comme dans un couple : on se connaît, on se fait confiance, on se surprend parfois. Notre travail ensemble, il dépend des jours, il dépend du « mazagh », comme on dit en Egypte : de l'humeur, de l'affinité du moment.

Cette danse donne l'impression de contenir des influences culturelles très riches. Dans « Shemm en Nassim », certains passages ont quelque chose de martial, qui évoque l'Asie ; dans les solos, les percussions peuvent rappeler l'Afrique. Sur les morceaux de Georges Kazazian, les cordes ont parfois des accents de musique espagnole, et les pas et les lignes des bras rappellent le flamenco. Parfois encore l'Inde n'est pas loin, dans les gestuelles ou les sonorités. Alors finalement, dans



ce retour aux sources, ce voyage vers les origines de l'Égypte, on retrouve le monde entier ?

C'est peut-être l'Égypte qui est ainsi, le berceau. Bien sûr, car l'Égypte, c'est l'Afrique, c'est aussi l'Orient et la route vers l'Europe, par l'Espagne. Dans la musique, il y a de l'Inde, forcément, car Georges est Arménien, aux portes de l'Asie. Et puis la danse traditionnelle égyptienne, c'est celle des *ghawazis*, qui ont des origines tziganes. Elles sont arrivées de Perse en passant par l'Irak et la Syrie aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, à l'époque où les sultans voulaient enrichir l'art de la cour. Ces clans gitans se sont approprié le patrimoine égyptien aux origines ancestrales et l'ont enrichi de multiples influences. Cette danse et cette musique, c'est tout ça, à la fois présent et absent – présent à l'état de traces.

*Propos recueillis par Emilie Giaime*

1 *Baladi* : danse populaire urbaine; *Sha'abi* : danses populaires rurales.

2 Le spectacle « Al Janub » a été représenté en 2002 à la Tanz Hauz NRW de Düsseldorf et au Café de la Danse à Paris.

3 *Mouliid* : fête en l'honneur d'un saint local.

4 « Shemm en Nassim » a été dansé les 24 et 25 novembre 2006 à l'Institut du Monde Arabe à Paris. Chorégraphie : Marie Al Fajr ; danseurs : Marie Al Fajr, Claudia Heinle, Ainhoa Izagirre, Carina Westling et Jane Manze ; musique originale : Georges Kazazian ; percussions live : Ibrahim El Minyawî et Ali El Minyawî. Le DVD de la captation est en vente à la librairie de l'IMA et sur le site Tanz Raum (<http://www.tanz-raum.com/tanzraum/index.php>).

5 Mustafa Abd al-Aziz, dernier grand maître de l'arghûl et membre des Musiciens du Nil, est mort en mai 2002.

6 Clarinette en roseau à double tuyau, dont la longueur varie, allant parfois jusqu'à deux mètres.

#### Livres

Frédéric Lagrange, *Musiques d'Égypte*, Editions Cité de la musique/Actes Sud, 1997.

Karin Van Nieuwkerk, *A Trade like any other: Female singers and dancers in Egypt*, The American University of Cairo, 1995.

#### Sites

<http://www.tanz-raum.com/tanzraum/index.php>

<http://www.compagniefajr.com>

<http://www.zamanproduction.com/index.php>

