

**Marie-Pierre GIBERT**

*Rester Israélien et redevenir Yéménite :*

*Ethnographie des troupes de danse dites « ethniques » (lehakot etniot) en Israël*

Dès les années 1960, se développent en Israël de nombreuses troupes de danse dites « troupes ethniques » (*lehakot etniot*) qui présentent chacune le répertoire dansé d'une composante de la société israélienne (Juifs Yéménites, Marocains, Indiens, etc. ; Arabes musulmans ou chrétiens ; Druzes).

Par le biais d'un travail ethnographique sur ces troupes – et plus particulièrement sur les troupes composées de Juifs originaires du Yémen –, j'ai cherché à comprendre quelles sont les logiques à l'œuvre dans ce déplacement vers la scène de pratiques dansées qui étaient auparavant destinées à un usage intra-communautaire. Le développement de ces troupes s'inscrivant dans un mouvement de revendication d'une reconnaissance culturelle de ces différentes communautés face à une culture israélienne homogénéisante élaborée dans les premières décades du 20<sup>e</sup> siècle, la présentation d'aujourd'hui souhaite montrer comment des enjeux en termes de changement des représentations collectives peuvent s'investir dans une pratique dansée, à la fois à l'échelle de la Nation israélienne et à celle des différentes communautés qui composent cette société. En d'autres termes, comment création artistique et revendications identitaires peuvent-elles se combiner dans une forme dansée ? Finalement, on s'interrogera sur la portée d'un travail ethnographique mené sur des pratiques dansées.

### ***Ethnographie des troupes « ethniques » yéménites***

Avant d'entrer de plein pied dans une présentation de ces troupes, je voudrais m'arrêter un instant sur une question de terminologie centrale. L'expression « troupes ethniques » (*lehakot etniot*) utilisée ici est la terminologie en vigueur en Israël. Je l'ai conservée car elle désigne en effet une entité spécifique, des troupes de danse se spécialisant dans la présentation d'un seul patrimoine culturel mais le terme lui-même est problématique. En effet, en Israël, l'adjectif « ethnique » n'est pas appliqué à tous les groupes de la population : il est essentiellement utilisé pour les Juifs venus d'Asie et d'Afrique (appelés souvent, quoique improprement, Sépharades) et parfois aussi pour les Arabes et les Druzes, mais il ne viendrait à personne l'idée de qualifier d'« ethnique » les Juifs venus d'Europe et d'Amérique. Cette distinction est encore renforcée par le fait que ce que présentent ces troupes est qualifié de « folklore » tandis que ce que des troupes de danse israélienne offrent sera nommé « danse » (*maḥol*)... Cette asymétrie terminologique recouvre donc une inégalité de reconnaissance culturelle sur laquelle nous reviendrons. C'est pourquoi, dans la mesure où je suis d'accord avec la réalité que recouvre ce terme, je le conserve, mais je le place entre guillemets pour marquer mon désaccord avec la terminologie elle-même.

Ceci étant clarifié, revenons à ces troupes. Dans ses grandes lignes, le travail de terrain mené auprès d'elles à partir de 1999 article :

- d'une part, un travail en profondeur avec une troupe spécifique (entretiens et observations pendant les répétitions, en déplacement pour les spectacles, et dans la vie quotidienne) ; ainsi que de longues et nombreuses interviews et séances de vidéo avec les danseuses et/ou chorégraphes de deux autres troupes venant de régions différentes du Yémen et une présence

à un maximum de spectacles donnés par les différentes troupes encore en activité aujourd'hui en Israël ;

- d'autre part un certain nombre d'entretiens conduits auprès des personnes ayant participé d'une manière ou d'une autre au développement de ces troupes sans pour autant faire partie d'une troupe ni être d'origine yéménite (chorégraphes, organisateurs de festivals, etc.).

(En parallèle, je faisais également du terrain sur la danse populaire israélienne et sur les pratiques de danse intra-communautaires c'est-à-dire telles qu'elles se font pendant les mariages par exemple).

*Extrait vidéo n° 1*

*Extrait vidéo n° 2*

Ces troupes « ethniques » yéménites sont généralement constituées d'un groupe d'une vingtaine de personnes issues en Israël du même village collectif (*moshav*), ou du même quartier d'une ville moyenne, et issus de la même région au Yémen.

Les danseurs ont entre 30 et 70 ans, ils sont tous d'origine yéménite, en majorité de deuxième génération (c'est-à-dire nés en Israël de parents nés au Yémen, ou arrivés très jeunes en Israël).

Les troupes sont soit dirigées par quelqu'un qui fait partie intégrante de la vie de la troupe, et qui parfois joue aussi le rôle de directeur artistique, décidant du programme effectué lors de chaque spectacle, menant les répétitions, ayant le dernier mot lors des créations collectives, etc. ; soit par quelqu'un qui n'est qu'un gestionnaire payé par l'institution à laquelle est rattachée la troupe. En effet, toutes les troupes sont, dans une certaine mesure au moins, liées à une institution : elles peuvent simplement recevoir une subvention du Ministère de l'Éducation et de la Culture, ou bien dépendre d'une collectivité locale. De plus, elles sont en général affiliées à une association qui fait l'intermédiaire entre la troupe et les organisateurs potentiels de spectacles en Israël ou à l'étranger<sup>1</sup>.

En termes de direction artistique proprement dite, on trouve globalement deux cas de figure :

- soit un ou une chorégraphe est attaché à la troupe, et dans ce cas c'est lui/ elle qui se charge de la mise en scène. D'origine yéménite, il ou elle est le plus souvent formé(e) aux danses populaires israéliennes plus directement destinée au spectacle (danse moderne ou contemporaine en particulier).

- soit il n'y a pas de chorégraphe attaché à la troupe : chaque passage sur scène d'une pièce dansée est alors le produit d'une élaboration collective par tous les danseurs, et est fixée en dernière instance par le dirigeant de la troupe.

Dans ce second cas, il est assez fréquent que des intervenants extérieurs (ayant des profils similaires aux chorégraphes présentés précédemment) viennent de temps à autre donner des conseils ou même éventuellement créer une scène pour le spectacle de la troupe. Ces conseils portent essentiellement sur la gestion du temps et de l'espace, mais aussi sur des précisions dans la gestuelle, ce qui fait dire au dirigeant de l'une des troupes : « *Les gens qui ont travaillé avec nous ne nous ont pas enseigné comment danser mais comment on le fait sur scène* »<sup>2</sup>. De plus, avant que ces apports extérieurs ne soient réellement introduits, ils sont

---

<sup>1</sup> En particulier le CIOFF (Conseil International des Organisations de Festivals de Folklore et d'Arts Traditionnels, ONG culturelle internationale en relations formelles de consultation avec l'UNESCO) et l'un de ses partenaire local, le Maataf (Center for the Encouragement of Cultural Exchange and Folklore in Israel).

<sup>2</sup> Zion Shlomi, dirigeant de la troupe du moshav Amka (30/11/1999).

jugés par les danseurs. Voici par exemple ce que répond une danseuse interrogée sur le travail d'une chorégraphe venue les aider :

*On ne voulait pas que la chorégraphe développe des choses... on voulait vraiment ce qui nous appartient, vraiment comme ils le faisaient au Yémen. Tu vois, on voulait juste un petit peu polir...*  
(Sara, Shaar Efraïm, 06/09/2002).

En ce qui concerne le public, on peut schématiquement distinguer quatre types d'audience:

- celles et ceux qui ont vécu au Yémen et pour qui le spectacle permet alors de raviver des souvenirs ;
- leurs enfants ou petits-enfants n'ayant jamais vécu au Yémen et n'ayant que peu de connaissances sur ce qui s'y passait. Pour eux, le spectacle devient alors lieu de transmission des savoirs sur le Yémen ;
- des Israéliens qui ne sont pas d'origine yéménite ;
- un public international : touristes en Israël ou audience des Festivals Internationaux un peu partout dans le monde.

Passons à présent à ce qui se passe véritablement sur scène. Le dénominateur commun est donc le fait de mettre en spectacle des pratiques dansées apportées du Yémen et jusque là cantonnées aux festivités se déroulant dans le cercle familial ou communautaire, ou même n'étant plus pratiquées depuis plusieurs années.

On note d'abord que les spectacles observés sont tous composés sur le même modèle, à savoir la succession de quelques danses ou « scènes » parmi lesquelles on peut distinguer trois types de construction :

- soit une pièce dansée est présentée de manière isolée, sans référence à la circonstance de performance au Yémen ;
- soit au contraire les pièces dansées sont présentées dans l'événement plus large au cours duquel elles avaient lieu (mariage, cérémonie du henné, etc.) (cf. extrait vidéo 1);
- soit un ou plusieurs motifs dansés sont utilisés pour « rendre dansable » une activité qui ne l'était pas au Yémen (travaux quotidiens des femmes ; enseignement de la Torah aux jeunes garçons, etc.) (cf. extrait vidéo 2).

Ce sont à ces deux derniers types de scènes, qui ont en commun de recontextualiser une pratique dansée, que l'on s'intéresse plus particulièrement aujourd'hui et que je nomme « danses pédagogiques » car elles visent plus ou moins consciemment à rendre compte du déroulement de la vie au Yémen.

Finalement, en entrant dans la constitution même de ces scènes, on s'aperçoit que plusieurs démarches coexistent :

1/ des transformations formelles ont lieu en termes d'organisation dans le temps et dans l'espace : un face public est instauré, les configurations des danseurs (cercles, lignes, couples, etc.) et les parcours se diversifient. Du côté du temporel, on note surtout un raccourcissement des pièces dansées.

En revanche les transformations ne s'attaquent que très rarement à la structure interne des pièces dansées (c'est-à-dire que les différents motifs qui composent la pièce ne sont pas séparés ou supprimés).

2/ les caractéristiques de l'accompagnement musical (chant et percussions uniquement, les instruments mélodiques étant traditionnellement interdits parmi les Juifs au Yémen) sont respectées, ainsi que la séparation physique entre hommes et femmes telle qu'elle existait au

Yémen (dans l'ensemble de la vie quotidienne, religieuse et festive, hommes et femmes évoluaient dans des sphères distinctes ; ils ne dansaient donc jamais ensemble) ;

3/ les différences entre répertoires régionaux (on distingue en général trois régions d'implantation des Juifs au Yémen : le Centre-Sud, le Nord et le Sud-Est) sont maintenues et soulignées ; il en va de même pour la différenciation en termes de genre (hommes et femmes ne dansaient pas non plus la même chose) ;

4/ enfin, il existe une exception à ce dernier point, et cela est particulièrement intéressante comme on le verra plus tard : une pièce dansée issue d'un répertoire spécifique, celui des hommes de la région Centre-Sud, est présentée par presque toutes les troupes, quelque soit la région d'origine que souhaite représenter la troupe, ou bien même si la troupe n'ayant pas assez de danseurs masculins, il est nécessaire de déguiser des femmes en hommes.

#### *Extrait vidéo n° 3*

Cette analyse du produit dansé présenté au public, à laquelle s'ajoutent les discours des différents acteurs investis dans sa création (chorégraphes, dirigeants et danseurs), fait apparaître un traitement des matériaux et un travail de mise en scène en tension entre deux pôles : d'une part la volonté de « *ne rien changer* » pour « *rester au plus près de ce qui se faisait au Yémen* », de l'autre l'idée qu'il faut « *tenir compte du public et lui plaire* » – et donc changer les choses...

Cette tension prend tout son sens lorsque l'on se penche sur le contexte historico-politique dans lequel ces troupes se développent.

#### **Contexte**

Dans les années 1960-1970 en Israël, s'élève parmi les Juifs venus d'Afrique et d'Asie un mouvement de protestation contre la persistance, plusieurs décades après leur arrivée, d'un fossé socio-économique entre eux et les Juifs venus d'Europe et d'Amérique. Ils ont l'impression d'avoir joué le jeu de l'intégration culturelle demandée par le pouvoir en place – à savoir oublier les spécificités culturelles de leur vie passée en diaspora pour adopter une culture israélienne commune à tous – sans pour autant en avoir obtenu les bénéfices socio-économiques promis en échange. Puis lorsqu'ils comprennent que ce rapport d'inégalité socio-économique s'ancre plus profondément dans une dévalorisation culturelle, leurs revendications en termes d'éducation, de logement ou de salaire se doublent d'une demande de reconnaissance culturelle.

En effet, dès les premières décades du 20<sup>e</sup> siècle, le paradigme idéologique sioniste qui sous-tend le processus de construction d'un foyer juif en Palestine s'articule autour de deux principes : 1/ oublier – voir dénier – tout ce qui peut rappeler la vie passée en diaspora, et 2/ construire une culture israélienne (ou « hébraïque » dans la période pré-étatique) qui soit commune à tous les habitants juifs de ce territoire et qui illustre le processus même de construction d'un nouvel Etat<sup>3</sup>. Une nouvelle forme de danse est ainsi inventée dans les années 1940, la danse populaire israélienne (*rikudei am*), dans le but explicite d'unifier les pratiques culturelles des différents immigrants et de parvenir, par ce vecteur à la fois corporel et culturel, à la construction d'une nation israélienne. Dès 1945, une dizaine d'individus

---

<sup>3</sup> Les expressions « absorption de l'immigration » (*kliat ha-alya*) et « fusion des exilés » (*mizug ha-galuyot*) en usage dès le lendemain de la création de l'Etat d'Israël (1948) pour nommer l'un des axes de la politique du nouveau gouvernement, renvoient bien à ce travail de déni et d'effacement des différentes cultures diasporiques au profit de la nouvelle culture israélienne.

s'affilient à l'une des instances pré-étatiques les plus influentes de l'époque, la confédération générale des travailleurs (la *histadrout*<sup>4</sup>), et crée un « Comité de la Danse Populaire Israélienne ». Celui-ci a pour but d'organiser la création, le développement et la dissémination rapide de cette nouvelle forme de danse dans tout le pays. Formellement parlant cette danse est une sorte de synthèse des différents répertoires dansés des communautés juives et non-juives présentes en Palestine/Israël. Une telle construction est obtenue par un procédé technique qui répond au principe idéologique en vigueur, celui de négation de la diaspora : les pièces dansées sont déstructurées et quelques éléments sont isolés (motifs kinétiques ou musicaux, configuration des danseurs, etc.) pour devenir ensuite les éléments de base de la danse populaire israélienne. Ainsi, en rompant soigneusement les liens entre ces éléments et leur provenance géographique et culturelle, les créateurs de la danse populaire israélienne tentent d'en extraire une sorte de supra-judaïsme puis de recomposer une forme de danse totalement nouvelle qui permettra l'unification culturelle et corporelle recherchée.

Lorsque éclatent les revendications culturelles des Juifs venus d'Asie et d'Afrique à la fin des années 1960, la danse est à nouveau convoquée, mais cette fois dans un but contraire, celui de rendre leur légitimité et leur spécificité aux patrimoines culturels des différentes communautés. Dans le cadre des troupes « ethniques », les répertoires musicaux et dansés spécifiques à telle ou telle communauté sont réinvestis et exhibés en tant que tels afin de s'opposer au « rouleau compresseur culturel » des premières décades.

Finalement, d'autres facteurs socio-politiques se mêlant à ces protestations<sup>5</sup>, l'idéologie jusqu'alors dominante qui prônait une identité israélienne unique va peu à peu s'effriter et laisser la place à l'image d'une société israélienne pluriculturelle dont la richesse réside justement dans sa diversité. Ce changement de perspective se répercute dans les politiques socio-culturelles : l'existence de ces troupes de danse « ethniques » est rapidement perçue par le pouvoir en place comme un véritable enjeu : reconnaître ces troupes par l'organisation de festivals ou l'octroi de subventions, c'est reconnaître la spécificité de leurs membres, et ainsi affirmer le pluralisme culturel de l'Etat d'Israël.

### ***Redevenir Yéménite et rester Israélien par la danse***

Replacée dans ce contexte socio-politique, la tension entre les deux pôles qui dominent les procédés de construction des scènes présentées par les troupes « ethniques » commence à s'éclaircir : la combinaison de ces deux dimensions permet de prendre en charge dans une seule et même forme dansée le processus d'affirmation par les danseurs d'une spécificité culturelle, c'est-à-dire de « redevenir Yéménite », sans pour autant renoncer à la dimension nationale de leur identité, donc de « rester Israélien ». Il s'agit ainsi d'élaborer une identité israélienne plurielle qui rompe avec l'identification unifiante et unifiée qui prévalait jusqu'alors.

Les danses pédagogiques sont au centre de cette dynamique d'interaction entre membres de la communauté yéménite et société israélienne englobante. En effet, en dansant et/ou en regardant d'autres personnes danser, les Juifs d'origine yéménite cherchent à la fois à se distinguer de cette image d'une identité israélienne unique et à participer pleinement à la

---

<sup>4</sup> Abréviation de *Ha'histadrout Ha'klalit shel Ha'ovdim b'Eretz Israel*. Fondé en 1920, cette confédération a la particularité d'être à la fois un syndicat (qui regroupe les trois-quarts de la main d'œuvre israélienne) et le second employeur du pays. Elle possède des entreprises et assume différentes fonctions : intégration des immigrants juifs, activités éducatives et sportives, gestion de cliniques et d'hôpitaux, etc.

<sup>5</sup> En premier lieu les conséquences de la Guerre des Six Jours (1967) et la Guerre de Kippour (renouveau religieux, dissensions sur l'annexion des territoires occupés, etc.) puis l'arrivée de la droite au pouvoir pour la première fois dans l'histoire de cet Etat (1977).

reformulation d'une identité plurielle pour y obtenir un statut hiérarchique identique à celui des autres membres de la société.

En outre, en insistant notamment sur la diversité des patrimoines dansés venus du Yémen, le travail effectué au nom de cette volonté de « *rester au plus près de ce qui se faisait au Yémen* » contribue à l'élaboration d'une identité yéménite particulièrement méconnue des Israéliens non-yéménites. La revendication de cette spécificité culturelle yéménite parmi les autres groupes de la société israélienne s'effectue alors avec les outils mêmes qui ont servi à la nier : contre la déstructuration des pièces dansées effectuée par les créateurs de la danse populaire, le travail de mise en scène porte ici non seulement sur des pièces dansées dans leur intégralité, mais aussi sur l'événement dansé dans son ensemble et avec un maximum d'exactitude ethnographique (musique et organologie ; costumes ; différenciation des régions et des sexes, etc.), et plus largement encore sur la présentation de « tranches de vie » au Yémen où la danse n'intervenait même pas. L'une des caractéristiques de cette spécificité yéménite est sa diversité interne, contrairement à ce que véhicule l'image unificatrice construite par la danse populaire israélienne dans laquelle un seul élément a été sélectionné parmi tous ceux qui composent les différents répertoires des Juifs venus du Yémen, et dénommé ensuite « pas yéménite ». Or *la* danse yéménite n'existe pas... *le* Juif Yéménite non plus...

Mais en même temps, la volonté de maintenir quelque chose qui n'existe plus en tant que tel depuis plusieurs dizaines d'années transforme ce travail en une reconstruction d'une soi-disante « authenticité », mêlant alors pratique communautaire, travail artistique, muséification et élaboration d'un Yémen imaginé (au sens des *imagined communities* de B. Anderson 1983). En effet, le traitement subi par les matériaux dansés possède également une dimension esthétique puisqu'il s'agit toujours de transformer une action en spectacle et non pas d'effectuer une démonstration de cette action.

En outre, la dimension imaginée du Yémen présenté est particulièrement saillante dans la mesure où les citoyens israéliens ne sont pas autorisés par le Yémen à pénétrer dans ce pays. Il est donc impossible pour les chorégraphes ou les danseurs de « se rafraîchir la mémoire » de temps à autre comme c'est le cas pour les acteurs de nombreuses constructions culturelles en situation de migration, si bien que tout repose donc sur les souvenirs d'individus arrivés en Israël depuis le début des années 1950 au moins.

A l'autre bout de ce continuum se trouve donc la volonté de *prendre en compte la présence d'un public et de tenter de le satisfaire*.

Il s'agit ici, pour ceux qui élaborent les spectacles, de comprendre les codes esthétiques et les représentations de la société englobante et de s'y conformer, au moins jusqu'à un certain point. Ce travail se fait à deux niveaux :

- le premier est d'ordre artistique et esthétique. Il renvoie à ce que l'un des chorégraphes interrogé nomme les « règles de scène » : il s'agit d'effectuer un certain nombre de transformations formelles afin de prendre en compte les codes culturels d'un public non-yéménite. Par exemple, l'une des raisons les plus couramment avancées par les chorégraphes pour la multiplication des configurations de danseurs ou le raccourcissement de chaque séquence est celle que sinon, le public risque de s'ennuyer...

C'est également dans cette optique que certaines troupes font appel à des intervenants extérieurs habitués à chorégraphier d'autres formes dansées destinées au spectacle.

Le dosage qui guide ce travail de construction est alors difficile : si le résultat est jugé trop « artistique » par le public d'origine yéménite, il ne sera plus considéré comme représentant « vraiment » les Juifs Yéménites. C'est le cas en particulier d'une troupe dont je n'ai justement pas parlé ici, la troupe *Inbal* créée au début des années 1950, dont la chorégraphe (Sara Levi-Tanaï) s'est beaucoup inspirée des pratiques dansées des Juifs d'origine yéménite

mais qui disait bien qu'elle cherchait à mettre au point une nouvelle forme de danse et non à présenter la danse des Juifs yéménites... A l'inverse, s'il ne l'est pas assez, le spectacle risque de ne pas intéresser le public non yéménite, le « passage » de l'information ou la « traduction » d'une culture vers une autre n'étant alors pas réussi<sup>6</sup>.

- le deuxième niveau est plus abstrait, il renvoie à la question des représentations et du regard de l'autre dans la construction de soi. Lorsqu'une troupe ne venant pas de la région Centre-Sud du Yémen ou ne possédant pas assez de danseurs hommes choisis malgré tout de mettre en scène la danse masculine en paire issue de cette région, elle reprend à son compte une image des Juifs yéménites construite largement à l'extérieur de la communauté. En effet, dans une deuxième phase de son développement, la danse populaire israélienne a tenté de réinvestir les différences culturelles des habitants du pays en élaborant des pièces dansées qui permettraient de représenter chacune de ces communautés. Mais à nouveau cela passe par la sélection d'un seul élément – cette fois une pièce dansée entière, et pour les Yéménites cette fameuse danse masculine de la région Centre-Sud – et son élévation au rang de « La » danse yéménite. La présentation spécifique de cette pièce dansée par une troupe « ethnique » peut alors être vue comme un jeu de miroir renvoyant à un public non yéménite ce à quoi il s'attendait en venant voir le spectacle, puisque pour lui « *la danse yéménite c'est ça* » (et seulement ça).

Ainsi, tout en oeuvrant pour une rupture de l'image unifiante des Juifs yéménites construite par la danse israélienne, la volonté de *rester au plus près de ce qui était fait au Yémen* tend à figer une situation qui n'est plus celle que vivent les acteurs au quotidien. Mais simultanément, le spectacle de ces troupes est aussi le lieu d'élaboration d'une identité que je nomme « Yéménite-israélienne » dans la mesure où elle est largement influencée par la vie passée en Israël depuis au moins une cinquantaine d'années. Ce regard extérieur unifiant porté sur les Juifs Yéménites contribue à façonner une image qu'ils vont ensuite se réapproprier pour finalement la renvoyer à tous à travers la danse.

Evoquer alors une troisième forme de danse utilisant les patrimoines dansés des Juifs yéménites, celle des pratiques effectuées en contexte communautaire, permet d'offrir un contrepoint utile. En effet, quoique de manière différente, ces pratiques ont elles-aussi été nettement influencées par l'extérieur – les deux pièces dansées effectuées aujourd'hui par tous, sans différence de sexe ou de région d'origine sont celles-là même qui ont fait l'objet d'emprunts partiels lors de la création de la danse populaire israélienne –, mais en même temps, une incessante création au niveau des variations individuelles rend ces pratiques extrêmement dynamiques et parfaitement en adéquation avec la vie actuelle en Israël.

### ***En guise de conclusion***

En mettant au jour ce rôle de la danse dans les processus de construction et de reconstruction des identités en Israël, cette présentation a permis de montrer – du moins je l'espère – qu'une ethnographie des pratiques dansées et de leurs contextes d'exécution peut être un angle d'accès privilégié pour l'analyse anthropologique et sociologique des dynamiques de positionnement d'un groupe culturel dans une société donnée. Ce type de micro-analyse qui combine analyse formelle du produit artistique et analyse ethnologique du contexte d'exécution au sens large, recèle ainsi une certaine portée heuristique pour la mise au jour des processus dialectiques de différenciation et d'assimilation d'un groupe face à un

---

<sup>6</sup> Ces notions de « passage » et de « traduction » comme l'une des clés du travail de muséographie est soulignée par D. Chevalier au cours de la réflexion évoquée dans la note précédente (*Réinventer un musée*. Paris, Réunion des musées nationaux, 2002, p.111).

autre, et ce à plusieurs niveaux d'organisation sociale (intra-communautaire, national et international).

Il semble en effet que la nature à la fois polymorphe et polysémique de la danse – et des situations de danse plus largement – permet de combiner simultanément plusieurs niveaux et plusieurs aspects d'identification, en jouant notamment sur les dimensions du faire et du faire-voir ou regarder : entre celui qui danse et celui qui regarde se jouent simultanément des rapports d'identité et d'altérité. Il devient alors évident pour le chercheur que les pratiques dansées ne doivent pas être envisagées comme la simple expression d'une situation, mais comme des moyens d'action efficaces dans des processus dynamiques d'identification.

Ce que laisse apparaître ce travail ethnographique, c'est la combinaison d'un choix interne fait par un groupe parmi ce qui lui semble être particulièrement représentatif de lui-même – ou ce qu'il souhaite rendre représentatif –, avec de la récupération et la réinterprétation d'un regard extérieur posé sur lui. De fait, plusieurs auteurs ont récemment souligné à quel point l'analyse des spectacles de danse « nationale » ou « folklorique » pouvait nous éclairer sur la manière dont les concepteurs de spectacles voient une population spécifique ou voudraient en donner une image à des fins politiques<sup>7</sup>. De plus, un processus semble particulièrement lié à la situation de migration<sup>8</sup>, qui consiste à faire appel à des objets et/ou à des séquences d'action (ici la danse) pour conserver – en les figeant – certaines dimensions de leur vie passée, alors que, en parallèle, ils en transforment le rapport au temps et à l'espace selon les codes du groupe avec lequel ils souhaitent entrer en dialogue.

Enfin, un point a été soulevé sur lequel je souhaiterais m'arrêter un instant, celui de la représentation d'une culture dans un cadre de spectacle et/ou de musée. Cette question apparaît ici sous un angle original puisqu'elle est avant tout l'œuvre de membres issus eux-mêmes de cette culture et non de personnes extérieures, comme c'est souvent le cas pour d'autres actions de muséification. Pour autant, ces différents acteurs sont également directement influencés par certaines interventions extérieures, qu'il s'agisse de chorégraphes venant de temps à autre les aider ou de l'organisation officielle de festivals en Israël. Dans le deuxième cas, cette collaboration de l'Etat israélien en termes de politique culturelle<sup>9</sup> vise avant tout à mettre en valeur ces patrimoines au nom d'une identité israélienne multiculturelle, tout en maintenant, on l'a vu à travers la terminologie employée, une différence symbolique entre troupes « ethniques » et troupes de danse israélienne. Quoiqu'il en soit, les points sur lesquels chorégraphes et danseurs n'acceptent aucune transformation, les procédés de mise en scène qu'ils adoptent, ou encore les éléments qu'ils empruntent à des représentations d'eux venues de l'extérieur, tout cela nous permet de saisir les logiques qui façonnent les processus de représentation de soi en relation avec d'autres.

---

<sup>7</sup> Voir notamment Anthony Shay. 2002. *Choreographic Politics. State Folk Dance Companies, Representation and Power*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press ; et Andriy Nahachewsky, « Avramenko and the paradigm of national culture », *Journal of Ukrainian studies*, 2003.

<sup>8</sup> Ce double processus qui combine à la fois une volonté de conserver ce qui a été apporté d'ailleurs et un façonnement de l'extérieur est également évoqué comme dimension à prendre en compte par Emile Témine au cours de la réflexion menée autour de la création du Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille (*Réinventer un musée*. Paris, Réunion des musées nationaux, 2002, p.105).

<sup>9</sup> Un « *Projet de promotion des danses des communautés (ethniques)* » (*Maf'al le tipouach rikoudei ha edot*,) est ainsi mis en place au début des années 1970 au sein de la *Histadrout*, en collaboration avec le Ministère de l'Education et de la Culture et l'Université Hébraïque de Jérusalem. Il est dirigé par Gurit Kadman, l'une des premières créatrices de la danse populaire israélienne et regroupe à la fois des chercheurs universitaires et des acteurs de la création de la danse israélienne.