

# « C'était la première fois que j'étais palestinienne ». Appartenances et représentations de la Palestine dans la danse contemporaine

Ana Laura Rodriguez Quinones<sup>1</sup>

Dans un article sur la danse burkinabé, Sieveking examinait la question de l'ambivalence entre local et global qui traverse la scène de la danse afro-contemporaine. Elle notait que, si la danse contemporaine est pratiquée à une échelle globale, elle « se manifeste dans chaque lieu en générant son propre sens et son propre contexte » (Sieveking, 2017 : 256)<sup>2</sup>. Sa démarche se distancie des débats opposant des pratiques « traditionnelles » autonomes, ancrées dans une histoire locale, à un art contemporain issu du contexte occidental et disséminé au niveau global par les politiques culturelles européennes. Sans nier l'existence de relations asymétriques et de rapports de pouvoir induits notamment par l'accès aux fonds et à la mobilité (Despres, 2016), des chercheuses comme Sieveking proposent aujourd'hui de dépasser ces discussions en se recentrant sur l'expérience des acteurs et sur les développements spécifiques de scènes locales (Fratagnoli et Lassibille, 2018). En s'éloignant de la dimension normative de ces débats, elles démontrent que l'analyse des articulations entre danses « traditionnelles » et chorégraphies contemporaines éclaire l'évolution des imaginaires nationaux et globaux dans des contextes postcoloniaux (Djebbari, 2015 et 2018). Elles mettent aussi en lumière la manière dont l'engagement de danseurs contemporains africains dans des collaborations transnationales a engendré un monde de l'art professionnel localisé (Sieveking, 2017).

La présente contribution s'inscrit dans la continuité de ces travaux en s'intéressant à la construction d'appartenances au travers de la pratique de la danse contemporaine en Palestine. La Palestine est un contexte particulier à différents niveaux. « Nation sans pays » (El-Ghadban, 2005), elle est un référent identitaire pour des Palestiniens évoluant dans des cadres très différents : des territoires occupés de Cisjordanie et de Gaza à l'État d'Israël, en passant par les camps de réfugiés du Liban ou de la Jordanie et les villes européennes et améri-

---

<sup>1</sup> Doctorante en anthropologie, Assistante diplômée à l'Université de Lausanne, Bureau Anthropole 5065.01, Quartier Dorigny, 1015 Lausanne, Suisse ; [analaura.rodriguezquinones@unil.ch](mailto:analaura.rodriguezquinones@unil.ch)

<sup>2</sup> Je remercie les coordinatrices et relecteurs anonymes pour leurs précieux conseils durant la rédaction de cet article.

caines. La Palestine est devenue par ailleurs un des objets les plus visibles d'une solidarité globale depuis les années 1990 (Collins, 2011). Dans cette veine, elle a connu une démultiplication des ONG locales et internationales (Salingue, 2015), mais a aussi attiré de nombreux projets de coopération culturelle, notamment dans le domaine de la danse. S'intéresser à la pratique de la danse contemporaine dans ce contexte incite ainsi à penser les articulations entre espaces sociaux et espaces géographiques (Pries, 2009). Comment des expériences aux ancrages territoriaux divers participent à la construction d'un sentiment d'appartenance commune à travers la danse contemporaine ? Comment cette pratique permet aux acteurs de représenter, critiquer ou se réapproprier une histoire d'oppression et d'occupation ?

En articulant l'examen de la matière dansée et d'événements dansés (Gibert, 2018) avec l'analyse de parcours individuels, je me pencherai sur la façon dont la danse contemporaine est construite comme un espace social transnational (Pries, 2009) au sein duquel les danseurs négocient leur appartenance palestinienne et leurs représentations de la nation, non seulement entre Palestiniens issus de différents contextes, mais encore avec des chorégraphes étrangers<sup>3</sup>. Pries décrit les espaces sociaux transnationaux comme « des cadres multilocaux de référence qui structurent les pratiques quotidiennes, les positions sociales et les projets professionnels et identités humaines et qui existent simultanément au-dessus et au-delà des contextes sociaux des sociétés nationales »<sup>4</sup> (Pries, 2009 : 595). Nous verrons que la pratique de la danse contemporaine influence non seulement durablement ces différentes dimensions chez certains acteurs palestiniens, mais participe également à l'affirmation de leur appartenance nationale.

Je mettrai dans un premier temps en exergue les spécificités de la scène locale de la danse contemporaine. Celle-ci est un espace où se rencontrent Palestiniens de Cisjordanie, d'Israël — dits « Palestiniens de 48 »<sup>5</sup> — et acteurs issus d'autres contextes nationaux, chacun mobilisant cette expression artistique pour exprimer son appartenance à ou son expérience de la Palestine. Ces liens transnationaux ne sont pas uniquement des occasions professionnelles pour les danseurs locaux, mais constituent une forme de résistance à l'occupation israélienne. Les logiques des acteurs engagés dans ces collaborations transnationales dépassent le cadre professionnel et recouvrent des positions politiques et idéologiques. L'espace transnational constitué par la danse contemporaine est par ailleurs le lieu de confrontation entre diverses compréhensions des appartenances palestiniennes. L'exemple d'une création palestino-belge — *Badke* — et des sens qui lui sont attribués par divers acteurs illustrera ces négociations entre différentes représentations. Finalement, au travers de l'analyse des parcours

---

3 Cette contribution est issue d'une recherche de thèse en cours, débutée fin 2016 et dirigée par Monika Salzbrunn à l'Université de Lausanne. Cette recherche multistatutée s'appuie sur 1) des observations participantes lors de moments forts de la danse contemporaine en Cisjordanie ou dans les communautés palestiniennes d'Israël (festival de Ramallah, formations intensives, créations) ; 2) l'observation de processus de création d'artistes palestiniens en Cisjordanie et en Europe ; 3) une trentaine d'entretiens biographiques et thématiques menés avec des danseurs, chorégraphes et programmeurs.

4 Traduction de l'anglais par l'auteure.

5 « 48 » fait référence à l'année de création de l'État d'Israël.

de deux danseurs palestiniens résidant dans l'État israélien ayant participé à la création *Badke*, je montrerai que la pratique de la danse contemporaine participe à la construction des appartenances et engendre chez des individus une identification à un projet national et des modalités particulières de rapport à l'autre.

## **De la Dabké à la danse contemporaine en Cisjordanie**

### **Entre histoire locale et réseaux transnationaux**

L'histoire des mouvements nationaux palestiniens est marquée par la mobilisation d'une forme de danse particulière : la Dabké<sup>6</sup>. À la fin du XIXe siècle, dans la région du Levant, la Dabké est une forme musicale et dansée en cercle ou en chaîne qui se pratique dans les grandes célébrations de la vie rurale. Les danseuses et danseurs, bustes droits, se tiennent par les mains, frappent le sol de leurs pieds ou effectuent des jetés de jambe à la perpendiculaire de leurs corps en sautant. Ces pas sont ponctués des frappes des mains et cris des danseurs. La danse connaît une première forme de spectacularisation avec l'arrivée des touristes chrétiens et sionistes à la fin du XIXe siècle, puis des appropriations consécutives par les mouvements sioniste, pan arabe et palestinien au cours du XXe siècle (Rowe, 2011). Originellement pratiquée dans des contextes ruraux, la Dabké va graduellement s'urbaniser à partir de la deuxième moitié du XXe siècle dans les camps et en Cisjordanie, avec une multiplication des compagnies et des festivals consacrés à ce style de danse au début des années 1970, événements et groupes souvent liés à des factions politiques (Rowe, 2010). Sous cette forme, la Dabké est théâtralisée et met généralement en scène des contes traditionnels ou des narrations prenant place avant 1948 dans des villages palestiniens. L'histoire de cette danse dans sa version spectaculaire est néanmoins marquée par un renouveau constant de son répertoire, allant d'une volonté de se distinguer des formes de Dabké pratiquées dans les pays voisins dans les années 1970 à l'insertion d'éléments expérimentaux inspirés par des techniques occidentales dès la fin des années 1990. Parallèlement à la Dabké des compagnies, cette forme de danse demeure très vivante dans les célébrations familiales en Cisjordanie. Dans ce cadre, des danseurs de tous âges improvisent sur les mouvements de base connus de tous.

La danse contemporaine émerge en Cisjordanie au début des années 2000, à travers les grandes compagnies de Dabké et dans la continuité du travail de renouvellement ou d'élargissement du répertoire de la Dabké. Des troupes de Ramallah, telles que *El Funoun*, organisent pour leurs membres des ateliers donnés par des danseurs contemporains étrangers. Ces ateliers vont amener certaines compagnies à intégrer de nouvelles techniques corporelles dans leurs créations, voire à se scinder en deux compagnies, l'une poursuivant sa performance de la Dabké alors que l'autre s'essaie à des formes plus expérimentales (Rowe, 2010). Les premières performances intégrant des éléments de techniques issues de la danse contemporaine montrent la volonté d'explorer un langage corporel moins codifié que celui de la Dabké, tout comme d'exprimer l'expérience contemporaine des Palestiniens en Cisjordanie, à l'opposé de ce qui était perçu comme une tendance nostalgique de la Dabké. Esthétiquement, cette

---

6 En arabe « tapant du pied » ou « frappe du pied ».

volonté se traduit par la représentation des expériences d'une classe moyenne urbaine et relativement mobile, contrairement aux créations de Dabké qui se concentraient sur des représentations idéalisées d'une vie de village pré-Nakba<sup>7</sup>.

La danse contemporaine s'implante aussi en Cisjordanie au travers du *Ramallah Contemporary Dance Festival* (RCDF), lancé en 2006 par le centre *Sareyyet Ramallah* dans le but, selon son fondateur et directeur Khaled Elayyan, de développer la scène de la danse contemporaine en Palestine. Khaled Elayyan a été danseur et chorégraphe, d'abord au sein de la compagnie *El Funoun* puis dans celle de *Sareyyet Ramallah*. Dès les premiers festivals, il inclut des stages pour les danseurs locaux par les compagnies invitées afin de créer des occasions de formation dans un contexte où elles sont encore rares. Le centre *Sareyyet* héberge également des projets de formation ou de production de danse contemporaine et devient petit à petit l'interlocuteur privilégié des acteurs nationaux et internationaux en ce qui concerne cette forme artistique. Le RCDF constitue presque le seul moment de l'année où de la danse contemporaine est performée publiquement en Cisjordanie<sup>8</sup>. Il est principalement dépendant des fonds d'institutions de coopération internationale, tels que l'Institut français, l'Institut Goethe ou l'Organe de représentation norvégien. Toutefois, il est aussi soutenu par les autorités de Ramallah et par la fondation palestino-britannique *Al-Qattan*.

### **Liens transnationaux et empêchement à circuler dans la scène locale**

Au-delà des fonds, la présence européenne sur la scène cisjordanienne est importante par les projets et les collaborations portés par des chorégraphes européens. En amont du festival s'organisent chaque année une ou plusieurs créations impliquant des danseurs locaux et des chorégraphes invités. Ainsi que le relèvent Despres (2016) et Sieveking (2017) pour les relations entre des artistes de France et d'Afrique de l'Ouest, si ces collaborations représentent des opportunités professionnelles pour les danseurs locaux, elles sont également des opportunités de financement pour les chorégraphes européens évoluant dans des contextes où les politiques culturelles nationales favorisent ce type de collaboration. Toutefois, la prépondérance européenne en Cisjordanie n'est pas seulement due à des questions de fond, mais aussi à des limites administratives. La Cisjordanie, sous occupation israélienne, voit son accès soumis au système de visas israélien. Malgré la volonté exprimée par les organisateurs du RCDF de travailler avec des artistes « du Sud », et plus spécifiquement avec des artistes arabes, ces collaborations sont régulièrement avortées par des refus de visas aux compagnies invitées. Les ressortissants des pays européens n'ont, quant à eux, pas besoin de faire de demande en amont de leur voyage.

---

7 *Al Nakba* (la catastrophe) désigne pour les Palestiniens l'établissement de l'État d'Israël en 1948 et l'expulsion de 700 000 Palestiniens de la Palestine historique.

8 Il faut noter que Ramallah, la ville cisjordanienne d'environ 60 000 habitants où se développe quasi exclusivement la danse contemporaine, est devenue de fait le centre politique et culturel du proto-état palestinien et se démarque des autres centres urbains cisjordanien par un « ethos globalisé, moderniste et urbain porté par une nouvelle classe moyenne » (Taraki, 2008). Bien que les danseurs palestiniens rencontrés soient diversifiés dans leurs origines sociales, les structures culturelles telles que le festival sont portées par cette classe moyenne.

Dans son travail, Sieveking insiste sur la nécessité de penser la danse contemporaine comme générant « son propre contexte » (*Ibid.* : 256) et de se concentrer sur la spécificité de la pratique artistique dans chaque localité. Elle souligne néanmoins que les relations et réseaux transnationaux sont des éléments constitutifs de ces pratiques localisées. La spécificité de chaque localité serait ainsi à chercher, entre autres, dans la façon dont les « liens translocaux et transnationaux sont limités » (*Ibid.* : 263). Dans le cas de la Palestine, la limitation de ces liens est thématisée, combattue et participe pleinement des représentations d'une communauté nationale et transnationale. L'obtention de visas pour les ressortissants de pays arabes est ainsi vécue par les acteurs du RCDF comme aléatoire<sup>9</sup>. Nawel Skandrani, chorégraphe tunisienne, et son équipe, ont pu se rendre à Ramallah en 2013, puis se sont vues refuser leurs visas en 2018, avant de l'obtenir pour le festival de 2019. En 2018, ce refus avait été suivi de deux messages vidéo, l'un de Nawel Skandrani, diffusé lors de la clôture du RCDF<sup>10</sup>, et l'autre de Khaled Elayyan<sup>11</sup>, et la performance avait pris place à Tunis plutôt qu'à Ramallah à la date prévue. Les deux messages, tout comme le choix de délocaliser le spectacle, mettent en évidence la volonté de ces acteurs de penser une communauté qui dépasse les frontières nationales et se maintient au-delà des empêchements à circuler imposés. Cette communauté est une « communauté de danse » (Hardt, 2011 : 33), elle se construit par la pratique de la danse contemporaine, mais elle s'appuie également ici sur un référent ethnique commun, le « monde arabe ». Elle est aussi, finalement, une communauté de solidarité qui se constitue par la résistance à l'occupation israélienne et la dénonciation de la situation palestinienne.

En effet, le fait de maintenir des collaborations au-delà des impossibilités de circulation ne concerne pas uniquement des projets arabes. Pour ne citer qu'un exemple, une performance de la création *Behind These Walls I Know There Is a Sea*, production du RCDF par la chorégraphe grecque Athanasia Kanellopoulou avec huit danseuses palestiniennes, était prévue à Syros en juillet 2018. Face à l'impossibilité d'obtenir des visas pour certaines danseuses — ainsi que l'absence de fonds dans le contexte grec — la performance avait été remplacée par une projection vidéo du projet suivi d'une discussion avec la chorégraphe autour de la thématique « l'art en Palestine »<sup>12</sup>. L'empêchement de circuler des artistes palestiniennes, ici plus directement dû aux politiques culturelles et migratoires grecques qu'à l'occupation israélienne, devient l'occasion de thématiser la situation palestinienne. Une artiste grecque, s'étant rendue à trois occasions en Palestine, se fait alors la porte-parole de cette situation dans un autre contexte national.

Ces exemples illustrent la politisation dont est l'objet la pratique de la danse contemporaine dans le contexte palestinien. Ils mettent aussi en évidence l'espace social qui se construit malgré et en opposition à un espace géographique et ses limites. Les liens transnationaux tissés par les acteurs de la scène locale

9 Entretien avec Hala Swiedan, coordinatrice du RCDF, le 05/04/2018, Ramallah.

10 <https://www.youtube.com/watch?v=wPcJXPjmV9g>

11 Publié sur la page Facebook du projet *Ré-Existence* : <https://www.facebook.com/reexistenceproject/videos/1709729395769403/>

12 <http://dancefest.akropoditi.gr/index.php/en/events-en/2018?id=491>

dépassent le cadre de la danse pour devenir des occasions de publiciser la cause palestinienne tout comme des symboles de résistance face à l'isolement dont les Palestiniens se sentent victimes. Ces liens sont autant de ponts jetés par-delà les murs de l'occupation et instaurent un réseau de solidarité transnational. L'engagement de nombreux chorégraphes étrangers impliqués dans ce contexte dépasse ainsi le cadre strictement professionnel pour recouvrir une dimension idéologique et politique inscrite dans la durée.

La scène de la danse contemporaine en Cisjordanie est donc travaillée par des logiques relevant de différentes échelles. La *Dabké*, en tant que symbole national et danse inscrite dans une histoire locale, constitue un point de référence. Elle est aussi, comme nous le verrons, un objet de fascination et d'inspiration pour certains chorégraphes européens. Les collaborations entre ceux-ci et des danseurs palestiniens sont dues en premier lieu à la volonté et au travail d'acteurs locaux, comme Khaled Elayyan, qui ont su mettre en place des structures pour « faire venir la danse contemporaine à eux » dans un contexte où ils se sentent isolés du monde par l'occupation israélienne<sup>13</sup>. La danse contemporaine constitue pour ces acteurs un outil pour exprimer leurs expériences et pour s'éloigner de ce qu'ils perçoivent comme des représentations stéréotypées de leurs appartenances. Ce point s'avère essentiel, non seulement pour les danseurs cisjordaniens, mais aussi pour ceux de 48, sur lesquels je reviendrai. Les collaborations avec des acteurs européens sont rendues possibles par les politiques culturelles des pays européens, mais sont aussi favorisées par la politique migratoire israélienne. Ces collaborations engagent finalement des acteurs issus de divers contextes nationaux dans la visibilisation de la cause palestinienne et alimentent les réseaux transnationaux de solidarité.

## **Des expériences plurielles de la communauté**

### ***Badke* : représenter la Palestine contemporaine**

*Badke* fut le fruit de l'engagement des chorégraphes et dramaturge de la compagnie belge Les Ballets C de la B : Koen Augustijnen, Rosalba Torres Guerrero et Hildegard De Vuyst. Créée en 2013, il s'agit d'une coproduction des Ballets C de la B, du théâtre bruxellois KVS et de la fondation palestino-britannique *Al-Qattan*. Le projet est une continuité d'ateliers donnés bis-annuellement à de jeunes danseurs en Cisjordanie par les Ballets depuis 2007. Ces ateliers faisaient suite à la participation d'Alain Platel — fondateur et chorégraphe des Ballets — à une visite dans les territoires occupés organisée par l'IETM, le réseau international pour les arts du spectacle contemporains, visite qui avait sensibilisé le chorégraphe à la cause palestinienne. *Badke* tourne durant quatre ans en Europe, en Afrique, au Moyen-Orient et aux États-Unis. Il réunit dix danseurs palestiniens en 2013, ayant chacun des degrés différents de professionnalisation. Un tiers de ce casting initial est remplacé en 2016. Le projet s'est avéré un tremplin particulièrement efficace pour les jeunes danseurs et a été une expérience bouleversante pour certains Palestiniens de 48. La recherche dont est issue cette contribution ayant débuté alors que les tournées de la pièce

---

13 Discussion avec Khaled Elayyan le 23/01/2017, Ramallah.

s'achevaient, je n'ai jamais eu l'occasion de voir la performance sur scène. Les éléments ci-après sont donc issus d'une captation vidéo fournie par Koen Augustijnen, d'entretiens et discussions avec celui-ci ainsi qu'avec six des danseurs impliqués.

La pièce débute dans le noir complet. La présence des danseurs ne se laisse d'abord deviner que par le bruit de leurs pieds heurtant le sol en chœur, ponctué par des appels, des cris et des frappes des mains. Lorsque la lumière se fait, petit à petit, elle révèle une ligne de dix danseurs, six hommes et quatre femmes, en costumes de soirée. Ils tournent le dos au public sur une scène apparemment vide et effectuent des pas de Dabké au seul son de leurs pieds, des appels d'un danseur et des « aiwaaaaa ! »<sup>14</sup> criés par une danseuse. Alors que tous continuent leurs pas, une danseuse se retourne et se détache du groupe, démarrant un solo contemporain face au public. Les danseurs s'immobilisent, une autre danseuse se retourne et, toujours dans la ligne, observe et imite les gestes de la soliste. Puis c'est au tour d'un couple de s'avancer. La danseuse solitaire les observe et les imite depuis la ligne, mais leurs gestes sont cette fois ceux de la Dabké théâtralisée.

Tout sourire, la femme s'assied en tailleur et frappe des mains en observant l'homme effectuer des pas aériens autour d'elle. Puis l'homme pose un genou à terre et, à son tour, frappe des mains en regardant la femme virevolter autour de lui. Lorsque le couple réintègre la ligne, la danseuse qui observait et imitait les pas s'est coiffée d'un casque audio rose. À l'avant de la scène, dans le silence, elle reprend les gestes de la première danseuse, mais avec l'énergie des pas du couple. Souriante, la danseuse effectue ainsi les pas observés en y ajoutant déhanchés, secousses des épaules et ornements des mains, donnant au solo contemporain une teinte orientalisante. À ses cris répondent les pieds des autres danseurs, toujours alignés, frappant le sol. Puis le groupe se retourne petit à petit pour observer les derniers mouvements de la jeune femme. Alors que le solo s'achève, le début d'un morceau de Naser El Fares<sup>15</sup> retentit. Les danseurs s'égayent et poussent des cris de joie au son du *mijwiz* et de la *darbouka*<sup>16</sup>. La scène prend des airs de salle de fête où les danseurs, répartis chaotiquement dans l'espace, plaisantent les uns avec les autres, marquent le rythme de la musique du pied ou effectuent quelques pas de Dabké.

Les dix premières minutes de *Badke* posent d'entrée de jeu le propos de la pièce. *Badke* est le renversement du mot Dabké. La création reprend en effet dans sa structure l'ambiance et les interactions festives de la Dabké populaire et évoque une célébration familiale. Dans une mise en scène de danse-théâtre, la pièce mêle pas de Dabké et diverses disciplines dont sont issus les dix danseurs. À la danse contemporaine et au hip-hop se mêlent des jetés de ballet, de la « danse du ventre » ou encore de la contorsion et des acrobaties portées par des artistes de cirque. Tous ces gestes sont effectués sur une musique traditionnelle et sont des échappées de l'ensemble qui poursuit les pas de Dabké, souriant, riant et s'interpelant d'un bout à l'autre de la scène.

---

14 *Aiwa* est une interjection arabe signifiant « oui ».

15 Naser El Fares est un chanteur de musique traditionnelle palestinienne.

16 Le *mijwiz* est une sorte de clarinette et la *darbouka* une percussion. Ce sont tous deux des instruments utilisés dans la Dabké.

Les créateurs souhaitaient articuler danse traditionnelle palestinienne et création contemporaine. Koen Augustijnen<sup>17</sup> précise que c'était la Dabké découverte dans des mariages, dans des fêtes, ou que les danseurs improvisaient le soir lors de leurs ateliers, qui avait inspiré la pièce. Il différencie cette pratique spontanée, joyeuse et populaire de celle des grandes compagnies de Dabké, « plus lisse » et figée. La pièce est avant tout le fruit de la fascination de chorégraphes européens pour une matière dansée exotique. Koen énumère ainsi les éléments qui l'ont interpellé dans la Dabké « populaire ». C'est tout d'abord une danse traditionnelle « vivante » et pratiquée très largement par les jeunes, quelque chose qui, selon lui, n'existe plus dans le nord de l'Europe<sup>18</sup>. La Dabké est également une célébration, elle exprime la joie. Il oppose cette dimension à une certaine recherche du sombre, du conflit ou du drame dans les créations de danse contemporaine. L'engagement des chorégraphes dans cette création se situe donc à la croisée de trois intérêts : une volonté de « créer un pont » pour de jeunes danseurs avec qui ils travaillaient depuis des années en les intégrant dans un projet professionnel, une empathie pour la cause palestinienne — que Koen inscrit dans une empathie plus large pour tout opprimé et qu'il lie aux occupations connues par le peuple flamand par le passé — et, finalement, un intérêt artistique pour une pratique corporelle qui est éloignée « de leur monde » de la danse-théâtre.

Les logiques qui guident leur exploration esthétique s'inscrivent dans une volonté d'archiver de façon dynamique une danse traditionnelle et de questionner les frontières entre celle-ci et les mouvements contemporains, proches des démarches analysées par Hardt (2011). En mêlant codes de danses traditionnelles et de danse contemporaine, les chorégraphes dont l'auteure traite le travail questionnent les hiérarchies entre différentes formes de danse et les liens entre ces hiérarchies et des échelles géographiques. De même, les créateurs de *Badke* mettent en parallèle une représentation de l'identité palestinienne et de sa position dans un contexte de globalisation, d'un côté, et différentes formes dansées, de l'autre. En liant codes de Dabké et de danse contemporaine, Koen affirme faire suivre à la Dabké des caractéristiques qu'il perçoit chez les jeunes Palestiniens — un dynamisme et des échanges culturels, notamment au travers d'internet :

*« Comment peut-on la prendre vers le futur d'une certaine façon ? Comment peut-on l'ouvrir un peu pour qu'elle puisse évoluer ? Parce que si tu as une danse traditionnelle que tu ne peux plus toucher, qui doit rester la même, même, même, à un moment elle va disparaître. Ou devenir comme un musée, de l'archéologie ou du patrimoine. Mais la plupart des danses traditionnelles connaissent une évolution et restent vivantes. Et si c'est vivant, ça doit avoir une affinité avec les gens et les gens ils changent à travers le temps. Et ces gens ils sont connectés avec internet, avec le hip-hop. Donc comment ils gardent un intérêt ? S'ils déménagent dans une ville, peu à peu leurs valeurs tradi-*

---

17 Entretien le 05/10/2019, Bruxelles. Koen Augustijnen est un danseur et chorégraphe flamand ayant travaillé durant dix-huit ans avec les Ballets C de la B — d'abord en tant que danseur puis comme chorégraphe associé — avant de fonder sa propre compagnie avec Rosalba Torres Guerrero. Pour les détails des projets qu'il a dirigés, voir le site de leur compagnie : <https://www.siamese-cie.be>

18 Il m'affirma néanmoins par la suite que la Dabké était tout de même en train de disparaître des grands centres urbains du Levant.



*tionnelles les quittent. Donc c'est une façon de garder une tradition, mais à un moment laisse-la évoluer aussi.* » (Entretien le 05/10/2018, Bruxelles)<sup>19</sup>

Si Hardt, dans la perspective des *dance studies*, se concentre principalement sur la dimension esthétique de telles démarches, il est également intéressant de se pencher sur les relations et les représentations qui se jouent dans le cadre d'une création comme *Badke*. Il n'est pas question ici de penser ces relations en termes d'appropriation ou d'hégémonie culturelle, mais de s'intéresser à la façon dont différents acteurs font sens d'une matière dansée. Alors que les représentations des chorégraphes européens inscrivent la Palestine et ses traditions dans des frictions entre ancrage territorial et circulations globales, entre ce qu'ils perçoivent comme des pratiques figées et un art dynamique, les danseurs palestiniens comprennent la pièce de façon très différente. La volonté des chorégraphes de travailler sur la Dabké populaire n'avait pas a priori enthousiasmé les danseurs. Non pas à cause de potentielles appropriations culturelles ou d'altération d'une Dabké « pure », mais car leurs questionnements ne faisaient pas sens pour eux. Koen rapporte que plusieurs des danseurs ne comprenaient pas pourquoi ce souhait de mettre sur scène une « danse de tous les jours », que tout le monde « savait danser ». Les questions autour de la possibilité de « renouveler » la Dabké par la danse contemporaine ne touchaient pas des danseurs pour qui la Dabké constituait une pratique sociale banale.

La joie de vivre exprimée sur scène prit néanmoins pour certains d'entre eux une autre connotation, ancrée dans leur contexte social et soucieuse de la représentation de la Palestine. La dimension « vivante » de la Dabké qui avait fasciné les chorégraphes devient ainsi le symbole d'une situation nationale plus vaste et définit les caractéristiques d'une communauté :

*« Et le sujet de la pièce c'est quelque chose à quoi je suis vraiment liée... On parle de diversité dans un espace fermé, de comment tu peux survivre quand tu ne peux pas sortir, de comment le groupe fixe l'individu et l'individu le groupe... C'est comme notre vie de tous les jours en Palestine, toute cette complexité que nous avons et le fait de continuer à danser et à avoir cette énergie, ce que nous faisons, vraiment. Et c'est une autre vision du cas palestinien que tu ne vois pas dans les médias [...] Dans les médias, tu vois les attaques, le mur. Tu vois toute la tristesse de cet endroit, toute la misère de cet endroit. Mais si tu viens en Palestine et que tu es là, tu vois que les gens aiment la vie, que les gens célèbrent et sont plus vivants [...] Mais les gens sont chaleureux, et ils aiment la vie et ils se battent pour la vivre. Et pour moi Badke représentait ça. Et faire ce que tu aimes et envoyer ce message, pour moi c'était aussi mêler art et politique. »* (Entretien avec Samaa Waken, danseuse au sein de *Badke*, le 06/11/2017, Haïfa)

La possibilité offerte par la danse contemporaine de déconstruire une vision essentialisante de la Palestine véhiculée par les médias n'est pas énoncée uniquement par cette danseuse. C'est un thème récurrent parmi les danseurs rencontrés. Dans les processus de création observés, le fait de s'éloigner d'une image victimisante de la Palestine orientait ainsi les choix esthétiques de chorégraphes palestiniens. *Badke*, et plus largement la danse contemporaine, représentée dans ce contexte une possibilité de visibiliser de façon active la situation

---

<sup>19</sup>Tous les entretiens cités dans cet article ont été réalisés en anglais. Ils sont traduits par l'auteure.

palestinienne à l'échelle internationale. Elle est un outil pour se réapproprier son image et celle de sa nation au travers de la performance dans un contexte où cette image est réduite à des traits dénués d'agentivité ou déshumanisés : ceux de victimes, à un extrême, et ceux de terroristes, à l'autre. Ce point est renforcé chez les danseurs de 48 par l'impression d'être invisibles dans les imaginaires internationaux de la Palestine. À cette dimension politique s'ajoute celle des liens tissés au travers de la pratique de la danse contemporaine, point qui, comme dans le cas des collaborations transnationales, s'avère central.

*Badke* fut un tremplin pour de nombreux jeunes et fut vécu par les danseurs rencontrés comme un pont lancé entre Palestiniens de différents horizons. Mais le projet se posa également en événement fondateur dans la construction des sentiments d'appartenance nationale de certains d'entre eux, dans leur positionnement politique et dans leur rapport à l'autre. Afin de rendre compte de ces processus de subjectivation, je me recentrerai par la suite sur les trajectoires de Maria Dally et Ayman Safiah, deux Palestiniens de 48, originaires de la même ville de Galilée, mais aux parcours très différents.

### **Vivre en Israël, danser la Palestine**

Les Palestiniens désignés comme « Palestiniens de 48 » possèdent un passeport d'Israéliens arabes et ont des institutions différenciées de leurs concitoyens en ce qui concerne la scolarité ou le mariage, par exemple (Loüer, 2003). Une grande partie d'entre eux résident dans des centres urbains majoritairement arabes au nord d'Israël ou circulent dans des espaces de socialisation (bar, magasins, théâtres) exclusivement arabes dans des villes à majorité juive comme Haïfa. Les Palestiniens de 48 souhaitant s'investir dans la danse contemporaine sont ainsi face à une tout autre réalité que les Palestiniens de Cisjordanie. L'État d'Israël a largement promu la danse contemporaine depuis les années 1980 et les compagnies israéliennes connaissent une grande renommée internationale dès les années 1990 (Friedes Galili, 2012). Parmi les danseuses formées au sein des conservatoires israéliens se trouvent des Palestiniennes de 48 qui ouvriront dans les années 2000 des écoles de danse dans des villes à majorité arabe telles que Nazareth ou KfarYassif. N'étant pas professionnalisantes, ces écoles ont tout de même permis une première sensibilisation à la danse pour une génération de danseurs palestiniens de 48 aujourd'hui âgés entre vingt-cinq et trente ans. Le contexte a en effet évolué depuis l'intégration de ces premières danseuses à des institutions israéliennes et la communautarisation des populations arabes s'est renforcée en Israël depuis l'échec des accords d'Oslo et la forte répression durant la deuxième *Intifada* (2000-2004) (Marteu, 2011). À la sortie de ces écoles, les danseurs sont donc souvent confrontés à un dilemme : la voie de la professionnalisation passe par des institutions israéliennes dans lesquelles ils ne veulent parfois pas s'intégrer<sup>20</sup> ou dans lesquelles la confrontation avec les Israéliens s'avère trop lourde. Plusieurs danseuses mentionnent ainsi l'abandon d'un cursus dans un conservatoire israélien car elles ne pouvaient pas supporter l'intimité physique avec des Israéliennes au retour de l'armée. Cette impossi-

---

20 Le mouvement Boycott, Désinvestissement et Sanctions est suivi par de nombreux Palestiniens de 48, notamment dans le domaine des arts. Des institutions culturelles et des théâtres tels que le *Khashabi*, fondé par Bashar Murkus à Haïfa, essaient ainsi d'exister sans aucun lien institutionnel ou financier avec l'État israélien.

bilité idéologique ou émotionnelle de travailler avec des Israéliens exclut les Palestiniens de 48 du large réseau des compagnies israéliennes<sup>21</sup> et leur laisse pour seule voie de professionnalisation l'exil.

Dans ce contexte, l'expansion de la danse contemporaine en Cisjordanie au milieu des années 2000 ouvre de nombreuses portes aux Palestiniens de 48 en leur proposant des formations et des créations avec des comparses palestiniens et en leur permettant de faire usage des fonds investis dans le domaine de la culture en Cisjordanie. Si la scène de la danse contemporaine dans cette région reste minime, le festival de Ramallah joue un rôle de catalyseur dans la professionnalisation des jeunes danseurs, notamment par les projets et les collaborations qu'il attire. Il est également une rare scène à proprement parler palestinienne où de jeunes artistes peuvent montrer leur travail. L'accès à cette scène n'a néanmoins pas été évident pour des individus évoluant dans le contexte israélien, sans aucun ou peu de lien avec la Cisjordanie. Les danseurs de 48 rencontrés ignoraient l'existence d'une scène de la danse contemporaine palestinienne jusqu'à leur participation au projet *Badke*. La renommée des compagnies étrangères impliquées dans la région donne ainsi de la visibilité à la scène locale auprès des Palestiniens de 48 et engendre des rencontres entre danseurs issus des deux côtés du mur de séparation.

## **(Re)devenir Palestinien par la danse contemporaine**

**Maria : « *I never understood why my passport doesn't say that I'm a Palestinian woman* »**

Je rencontre Maria pour la première fois en janvier 2017 à Ramallah, dans le cadre de la création de *Behind These Walls I Know There Is a Sea*. Athanasia Kanellopoulou, la chorégraphe de la pièce, a invité les danseuses à travailler sur leurs expériences personnelles en tant que femmes palestiniennes, récits dont certains extraits sont racontés par les danseuses en arabe et en anglais au cours de la performance. La phrase qui intitule cette partie est un extrait du texte récité par Maria. Elle résume son dilemme, souvent évoqué lors de nos interactions, de se sentir appartenir à une nation dont elle est exclue par ses papiers d'identité. Jeune femme de vingt-six ans qui partage son temps entre un emploi d'assistante à l'université de Tel-Aviv et divers projets de danse, ce n'est que la deuxième fois que Maria vient à Ramallah lorsque je la rencontre. La création est donc une double source de joie pour elle. D'une part, elle lui permet de découvrir la ville ; d'autre part, son appartenance palestinienne est mise en avant et elle travaille avec des Palestiniens de Cisjordanie. Au travers de diverses discussions durant l'année et demie qui suit cette première rencontre, à Ramallah et à l'université de Rehovot, en Israël, où elle commence un doctorat en septembre 2017, j'ai suivi l'évolution de la relation de la jeune danseuse à son appartenance nationale.

Née à Kfar Yassif, ville palestinienne d'environ 10 000 habitants en Galilée, Maria est fille d'enseignants et a grandi dans une famille d'origine chrétienne

---

21 Il faut néanmoins noter que, ainsi que nous le verrons, cette sensibilité se construit parfois au travers de la collaboration avec des Palestiniens dans des projets portés par des chorégraphes européens.

très politisée, participant elle-même au parti des jeunes communistes. Durant son adolescence, elle suit une formation à la danse contemporaine puis part s'installer à Tel-Aviv pour étudier. C'est dans cette ville qu'elle est confrontée pour la première fois au racisme quotidien, palpable notamment dans la difficulté qu'elle rencontre à se loger ou à trouver un emploi à côté de ses études de biologie, ainsi qu'à une forme de racisme institutionnalisé qu'elle lit dans le fait qu'il n'y ait aucun soutien aux arabophones venus étudier à l'université et devant suivre des cours dans une langue qui n'est pas la leur : l'hébreu<sup>22</sup>. Elle reçoit néanmoins un grand soutien de la part d'un professeur d'université qui deviendra par la suite son directeur de thèse et participe à des cours de danse avec des Israéliens à Tel-Aviv et dans sa région d'origine. Lorsque je la rencontre, Maria a achevé son master et enseigne à l'université de Tel-Aviv. Durant son parcours universitaire, elle s'est investie dans différents projets de danse dont *Badke*, qui fut particulièrement marquant dans la construction de sa personne et d'un réseau professionnel. C'est en effet dans le cadre de ce projet qu'elle rencontre et crée des liens pour la première fois avec des Palestiniens de Cisjordanie, notamment avec des danseurs de Naplouse. Ceux-ci deviendront non seulement des collègues, mais aussi des amis avec lesquels elle performera lors du RCDF 2017 puis en France en 2019.

Maria participe au deuxième casting de *Badke* et est recrutée lors d'auditions organisées dans son village en 2015. C'est à propos de cette création, en janvier 2017, qu'elle me dit « c'était la première fois que j'étais palestinienne ». Cette appartenance est un enjeu central pour Maria. Alors que j'évoque la possibilité mentionnée par des danseurs de Cisjordanie de repenser l'avenir de leur société au travers de la danse contemporaine, Maria me dit que celle-ci est d'abord pour elle un outil de visibilité de sa personne et de son histoire :

*« Parce que je crois les gens, aussi les juifs d'ici, ils ne savent pas ce que c'est que la Nakba, ce que ça veut dire que je sois une Palestinienne, que j'ai un passeport israélien, que je n'ai pas un passeport palestinien. Je vis ici et je vis dans beaucoup de racisme. Et pour moi ce message est plus important. Que les gens connaissent notre situation, spécialement celle des Palestiniens qui vivent en Israël. [...] Parce que tout le monde se focalise sur les Palestiniens qui vivent en Cisjordanie ou à Gaza, mais quand je voyage en Suisse, par exemple, ils me demanderont "Tu es d'où ?" [...]. À chaque fois je dois expliquer : "Ok, je suis une Palestinienne, mais qui vit en Israël". Je suis une Palestinienne de ceux qu'on appelle les "Palestiniens de 48". Qui restent ici. [...] Oui, pour moi c'est plus important que le monde me connaisse. »*  
(Entretien le 09/11/2017, Rehovot)

Cette impression d'invisibilité semble inscrire l'expérience de Maria dans la présence/absence des Palestiniens de 48 analysée par Maira et Shihade (2012). En s'intéressant au rap produit par des Palestiniens de 48, les auteurs avancent que ceux-ci seraient simultanément visibles et invisibles, internes et externes, indigènes et inauthentiques, présents et absents par la discrimination dont ils sont l'objet au sein de l'État israélien ainsi que par leur quasi-invisibilité dans la lutte nationale palestinienne (*Ibid.* : 5). La présence/absence mentionnée par les auteurs est aussi nourrie, dans le cas de Maria, par le fait d'être invisible dans les

---

22 Pour une description détaillée des discriminations institutionnalisées envers les citoyens arabes d'Israël, voir Louër (2003 : 19-42).

imaginaires de la Palestine. La danseuse est consciente que la situation palestinienne thématifiée à l'international, même lorsqu'elle n'est pas nourrie par des représentations stéréotypées, n'inclut pas les expériences des Palestiniens de 48. Au même titre que les rappeurs de 48 mobilisaient musique et texte pour « réimaginer la géographie nationale en liant leur expérience à celle des Palestiniens des territoires occupés et de la Diaspora [...] »<sup>23</sup> (*Ibid.* : 1), la participation de Maria à *Badke* est l'occasion pour elle de s'identifier à un groupe désigné comme palestinien, confirmant ainsi sa propre appartenance individuelle :

*« Et aussi, pour moi, quand ils disaient que Badke était un groupe palestinien, pour moi c'était comme un rêve. Ok, je n'ai pas à expliquer que je vis dans un village blablabla que j'ai un passeport israélien et... Pour moi l'identité du groupe c'était très important et ça me faisait me sentir à l'aise. Que je suis une Palestinienne, je n'ai pas à expliquer d'où et pour moi c'était une très bonne expérience. »* (Entretien le 09/11/2017, Rehovot)

Cette première appartenance nationale est également attachée à une appartenance régionale plus large, celle des pays arabes dans leur ensemble. Alors que Maria m'expliquait le racisme qu'elle ressentait à son égard lorsqu'elle se rendait en Égypte ou en Jordanie, du fait de son passeport israélien, *Badke* lui permet d'entrer en contact avec des individus issus de ces pays en étant liée à l'identité palestinienne du groupe :

*« Et aussi, là-bas on a rencontré plein de personnes du Maroc, de Syrie. Pour moi c'était la première fois que je rencontrais des personnes syriennes. Ou des personnes qui venaient du Maroc [...] Et j'ai senti que j'étais connectée à elles, parce que je suis arabe et qu'elles sont aussi arabes. Et pour moi c'était la première rencontre avec des personnes arabes de pays arabes. Et c'était très émouvant. »* (Entretien le 09/11/2017, Rehovot)

La reconnaissance de son appartenance palestinienne ne participe pas seulement de la construction de sa subjectivité, mais lui permet aussi de se lier avec des individus que son statut civil éloigne d'elle. Cette reconnaissance passe par l'insertion de la jeune danseuse dans un projet de danse et le regard d'un public international : son appartenance nationale est ainsi affirmée face au monde, sur une scène globalisée. Si Maria évoque principalement les retombées positives de sa participation à *Badke* lors de notre entretien à Rehovot, en novembre, elle mentionnait également la difficulté du retour en janvier à Ramallah. Résidant à Tel-Aviv dans un contexte majoritairement juif qui impliquait son insertion dans la société israélienne dans le cadre de son travail à l'université ainsi que dans sa pratique de la danse, Maria me dit avoir dû s'isoler chez ses parents à Kfar Yassif durant trois mois à son retour de tournée. Confrontée aux expériences des Palestiniens de Cisjordanie et de la diaspora rencontrés durant le projet, Maria développe une identification à ces derniers, et partant, une solidarité envers eux. Elle se sent alors incapable d'interagir avec des Israéliens, qui plus est dans une activité telle que la danse qui implique une grande intimité physique. Ayman connaît un changement similaire suite à sa participation dans *Badke*, bien qu'il l'exprime au travers de sa définition de l'art plutôt que par un changement dans ses interactions interindividuelles.

---

23 Traduction de l'anglais par l'auteur.

**Ayman : « *To go back to earth, to go back where you come from* »**

Le nom d'Ayman Safiah apparaît sur les lèvres admiratives de plusieurs jeunes danseurs durant mes premiers terrains. J'ai l'occasion de le voir dans une création de la compagnie *YaaSamar !* ainsi que de partager quelques moments avec lui lors du RCDF, en avril 2017, mais c'est surtout dans le cadre d'une école d'été de danse en juillet de la même année que je suis des cours et mène un entretien avec lui. Ayman réside actuellement à Haïfa et est originaire de la même ville que Maria, en Galilée. Si son expérience au sein de *Badke* a eu des conséquences similaires à celle de la danseuse, son parcours est très différent et représente un modèle idéal de consécration artistique. Rêvant de devenir danseur de ballet, Ayman est formé dans un premier temps à la danse dans la même école que Maria avant de rejoindre l'école d'une grande compagnie israélienne. Son parcours est très médiatisé du fait de son statut de premier homme palestinien de 48 investi dans la danse classique, statut qui s'accompagne de défis liés à l'acceptation dans son contexte social d'une activité considérée comme féminine. Cette médiatisation, ainsi que le soutien de sa première enseignante, lui permettront d'obtenir une bourse d'une fondation britannique pour aller étudier en Angleterre. Avec un Bachelor en ballet, il est engagé quelques années plus tard par une grande compagnie londonienne pour tourner la pièce *Cat*. Ayman pensait à ce moment-là faire toute sa carrière de danseur à l'étranger et n'avait aucune intention de retourner en Israël. Alors qu'il est en congé à Haïfa pour deux mois durant l'été 2013, il est contacté par la Compagnie C de la B. Un des danseurs du casting s'est blessé à quelques semaines de la première et une danseuse a suggéré le nom d'Ayman. Celui-ci, sous contrat à Londres, est surpris d'apprendre l'existence de danseurs en Cisjordanie. Il est de surcroît enthousiasmé par le projet et prend contact avec la directrice de sa compagnie pour lui demander de le libérer :

*« [...] C'est la première production qui prend place en Palestine qui va à l'étranger tout autour du monde et j'y participerais en tant que danseur palestinien. J'adorerais participer à ça. De présenter la Palestine et de rencontrer de nouveaux danseurs en Palestine ».*

Et elle : *« c'est fantastique, et je suis très heureuse pour toi. Je vais brûler ton contrat et ne t'inquiète pour rien ».* (Entretien le 26/07/2017, Ramallah)

*Badke* est perçu par Ayman comme lui offrant deux opportunités : celle de rencontrer d'autres danseurs palestiniens, mais aussi, à l'instar de Maria, celle d'être reconnu comme Palestinien. Les rencontres au sein du casting lui permettront de développer un réseau professionnel qui ne se déploie plus en Europe, mais entre la Cisjordanie et les sociétés palestiniennes d'Israël, le faisant s'implanter à Haïfa depuis lors. Si le danseur se dit plus qu'heureux et satisfait de pouvoir vivre de son activité « chez lui », il est également très conscient que cette possibilité est une conséquence de sa mobilité internationale. Sa consécration en tant que danseur, favorisée par son insertion dans la scène internationale de la danse, fait également de lui un sujet « désirable » pour les compagnies israéliennes. Le partage d'expériences au sein du projet *Badke*, les rencontres générées par celui-ci et les sentiments d'appartenance et de solidarité qui en découlent l'amènent néanmoins à repenser ses liens avec les Israéliens :

*« J'ai eu tellement d'offres pour... parce que les compagnies israéliennes, Batsheva, tellement de compagnies ont entendu que j'étais revenue d'Europe. Et que je travaille dans le pays et elles veulent collaborer avec moi en tant que Palestinien, mais je n'ai littéralement pas... Je ne me le suis pas permis, parce que venir à Ramallah et voir ce qui se passe à Ramallah et entendre l'expérience personnelle d'être un danseur et un artiste par-dessus ça. Les gars qui vivent à Naplouse, ils me racontent tous ces check-points par lesquels ils passent et combien d'amis ils ont perdus à cause de l'armée israélienne et à quel point leur vie est humiliante à cause de l'occupation et à quel point c'est dur en termes de droits basiques, je veux dire l'eau, l'électricité. Toutes ces choses basiques m'ont vraiment touché et ont totalement changé mon opinion et ma vision du travail en danse. Parce que j'ai toujours vu la danse comme quelque chose d'artistique : tu peux la performer en Israël, tu peux la performer en Palestine. Tu peux la performer parce que c'est un art. C'est un langage que nous parlons tous et qui n'inclut pas un quelconque point de vue politique. Mais en fait, c'est complètement faux ce que je pensais. Ça, c'est la façon dont j'ai été éduqué à l'école juive, lorsque j'ai appris la danse. »*  
(Entretien le 26/07/2017, Ramallah)

L'extrait d'entretien n'éclaire pas uniquement le sentiment de solidarité avec les Palestiniens de Cisjordanie, mais aussi l'établissement d'une distinction entre deux conceptions stéréotypées, deux narrations par rapport à l'art en général et à la danse en particulier : l'une, dépolitisée et universalisante, serait israélienne, alors que l'autre, palestinienne, impliquerait une conscience du pouvoir politique et social de l'art. Ainsi, au travers des échanges au sein de la création, la redéfinition qu'Ayman opère ne concerne pas uniquement son appartenance effective à la nation palestinienne, mais encore les représentations et les valeurs liées à cette nation tout comme celles liées à l'altérité radicale constituée par les Israéliens. Dans son processus d'affirmation d'une appartenance à la nation palestinienne, Ayman se réfère ainsi à ce que Barth pointe comme le deuxième ordre des contenus culturels que les acteurs adoptent comme emblèmes de différences, les « orientations de valeurs fondamentales : les critères de moralité et d'excellence par lesquels les actes sont jugés » (1997 : 211). L'extrait montre son passage d'un système de valeur jugé a posteriori comme faux — celui de l'école de danse « juive » — à un autre — celui de ses compatriotes palestiniens. Nous verrons un peu plus loin que cette distinction s'opère également vis-à-vis des Européens, au travers des valeurs d'honnêteté et de solidarité.

## **Engagements et appartenance nationale**

La suite de la carrière d'Ayman est marquée par une forme d'exclusivité durant plusieurs années : il n'enseigne et ne se produit que dans des institutions et des compagnies palestiniennes (de Cisjordanie ou d'Israël) jusqu'en 2019, travaillant notamment au sein de la Compagnie *YaaSamar !*, dirigée par Samar King et basée à Haïfa et aux USA. Dans le discours du danseur, ce choix découle de deux facteurs. Premièrement, son changement de perspective sur le pouvoir politique de l'art fait qu'il conçoit la danse comme une « arme » pour la lutte nationale. Travailler avec des danseurs palestiniens participe ainsi de cette dernière :

*« Je n'ai pas une vision de l'art, tu sais, tous les jours je découvre quelque chose de nouveau. Mais disons aujourd'hui, je sens que c'est comme une arme pour moi en tant que Palestinien ou pour les danseurs qui viennent à mon cours et comme ils se libèrent*

*soudainement et comme ils deviennent eux-mêmes soudainement par le mouvement. Pour moi, c'est comme une arme pour te libérer et aller dans une zone où tu peux te voir, te trouver, voir qui tu es. D'être conscient de l'espace où tu vis, de comment tu peux communiquer avec lui. Même si tu as autant de barrières en étant danseur tu sais en Palestine ou que tu as des barrières de toutes les putains de façons. Mais j'ai l'impression que quand tu arrives au studio [...] nous devenons littéralement une famille pour une heure et demie. » (Entretien le 26/07/2017, Ramallah)*

La puissance de l'« arme » danse est triple et relève de la construction de soi, comme il apparaît dans cet extrait d'entretien : la danse permettrait de se connaître soi-même, de générer un sentiment d'appartenance à un groupe — une « famille » — et de s'ancrer dans un espace, un territoire. La danse semble ainsi se poser comme « technique du sujet », en plus d'être une technique du corps (Warnier, 2009) : elle participe à le produire et à le configurer. Ces apports sont également mentionnés par Maria qui déclare que la danse lui a permis d'« améliorer sa personnalité » (*improve my personality*) en la rendant plus sûre d'elle-même, notamment dans ses interactions avec les Israéliens. La jeune danseuse évoque par exemple les apports de l'enseignement de la fondatrice de l'école où elle et Ayman se sont formés. Ici encore, le lien créé avec l'espace et le territoire est mis en exergue :

*« Rabea, elle nous apprend vraiment à ressentir notre pays. [...] À chaque fois qu'on fait une performance ou qu'on danse, on parle vraiment du conflit, de notre histoire. Elle nous fait vraiment nous sentir forts. Comme Palestiniens. En dansant. Et je crois que ces choses qu'elle travaille très fort avec nous, comment on se connecte au sol [...] elle travaille vraiment avec l'histoire des Palestiniens. [...] Rabea nous fait vraiment aimer là d'où on vient. Que nous sommes Palestiniens. » (Entretien à Rehovot, 9 novembre 2017)*

Le deuxième facteur pointé par Ayman ne tient pas de son engagement pour la cause nationale, mais d'un sentiment personnel, celui d'être « connecté » avec les personnes avec qui il travaille par une appartenance commune, ainsi que par des valeurs communes, dont l'honnêteté et la solidarité :

*« Je suis toujours si heureux. Parce que je sens que je suis à la maison et que je suis en Palestine et que je suis en train de faire ça en Palestine. C'était différent quand j'enseignais à Manchester, c'était tellement différent. [...] Différentes ondes, différentes façons de se connecter aux étudiants là-bas. Je sentais que c'était juste très... ce n'était pas profond. [...] Nous ne partagions pas le même langage. Nous ne nous connectons pas comme quand on est tous Palestiniens. Nous nous connectons seulement comme étant tous danseurs, et techniquement. [...] C'est plus honnête ici. Parce que tu dois te trouver toi-même. Et tu dois te dissoudre dans la réalité. Avec tout ce qui se passe autour de toi. [...] tu dois te trouver toi-même dans cette réalité. Tu dois aussi penser à l'autre. Tu ne peux pas être égoïste et juste penser à toi-même [...]. » (Entretien le 26/07/2017, Ramallah)*

Si l'engagement politique d'Ayman prend la forme d'un isolement et d'une distanciation complète de la société israélienne, la position de Maria évolue dans le temps. Aux trois mois d'isolement suit une période de réflexion sur le rôle que peut jouer la danse contemporaine pour la cause palestinienne, notamment sur le public que celle-ci doit toucher. Selon elle, danser uniquement pour et avec des personnes qui « sont déjà d'accord avec toi » n'apporterait aucun change-



ment. Désirant utiliser la danse pour entrer en contact avec « l'autre côté », les Israéliens, Maria s'intègre notamment dans un projet de collaboration culturelle français lancé par le Centre Chorégraphique National de Rillieux-la-Pape, dirigé par Yuval Pick, qui réunit des danseurs palestiniens, israéliens et français dans le cadre d'une création. La danseuse relève qu'il s'agit d'une démarche difficile pour elle :

*« Je crois que ce que je fais dans ce projet avec des personnes juives, ce n'est pas facile. J'ai choisi le chemin difficile. Je crois que pour moi la voie facile ça aurait été "Ok, je suis palestinienne, je ne danse qu'avec des Palestiniens, je ne me lierai pas avec des personnes juives et c'est comme ça". Mais c'est la voie facile. [...] Parce que je crois que je suis née ici et il y a une situation ici où il y a des Palestiniens et des juifs et ce n'est pas que dans la danse : si je veux aller étudier à l'université, je dois parler avec des juifs. Il n'y a pas d'université palestinienne ici. [...] À cause de ça je pense que je dois vraiment savoir comment communiquer avec cette situation. Et la voie difficile c'est de décider "ok, je veux parler avec des juifs, mais à ma façon". [...] » (Entretien le 09/11/2017, Rehovot)*

Cette difficulté ne tient pas uniquement au fait que Maria doit dépasser un premier sentiment de rejet ou d'incertitude dans les rapports physiques intimes que la danse implique, incertitude qu'elle lie au fait de ne pas savoir ce que ses partenaires israéliens « pensent d'elle », elle est également due au jugement d'autres Palestiniens, notamment ceux résidant en Cisjordanie, qui peuvent percevoir comme une trahison le fait d'interagir avec des Israéliens. Maria rapporte ainsi le cas d'un danseur du projet *Badke* qui a cessé de lui parler durant des mois en apprenant qu'elle avait des amis israéliens. Elle se félicite néanmoins que ce danseur ait changé d'avis par la suite, comme elle se félicite de mettre en contact son cercle social de Naplouse avec son cercle social israélien, permettant aux uns de dépasser l'image d'un « terroriste avec un couteau » et aux autres celle d'un « militaire avec une arme ». Maîtrisant l'arabe et l'hébreu, Maria se conçoit, tant au niveau de sa pratique de la danse que dans ses relations interpersonnelles, comme un pont jeté entre les parties israélienne et palestinienne. Ce pont n'est néanmoins pas rendu possible par des appartenances multiples, mais, au contraire, par l'affirmation d'un ancrage dans une appartenance univoque et délimitée :

*« Aussi, je suis vraiment fière d'être une Palestinienne... ce n'est pas un... Je suis vraiment fière et maintenant si on me demande ce qu'est mon identité, je dis que je suis une Palestinienne qui vit en Israël. Je ne peux pas dire que je suis israélienne. Je ne ressens pas ça. Je vois que je suis une Palestinienne. Je suis née ici. C'est comme ça. Ce n'est pas mon choix, je suis née ici et c'est comme ça. [...] Et tu sais quoi ? Je crois, je sais que je suis une Palestinienne. Et je sais que j'étais ici avant que toutes ces personnes viennent ici. Je n'ai pas peur de... comment dire... Que ma... Palestinienne... que ma nationalité disparaisse... Elle est très forte [...] en moi-même. Je n'ai pas besoin de parler seulement avec des Palestiniens pour protéger ça. » (Entretien le 09/11/2017, Rehovot)*

Cette (ré)affirmation d'une appartenance palestinienne et d'un ancrage historique dans un territoire est commune aux deux danseurs. Ceux-ci se trouvent dans une situation paradoxale — comme le dénote ce dernier extrait d'entretien — dont l'analyse gagne à mobiliser l'articulation entre espace social et espace géographique (Pries, 2009). Ils s'inscrivent dans un espace

géographique auquel ils se sentent appartenir et pour lequel ils ont un attachement émotionnel, tout en vivant dans un espace social au sein duquel ils sont marginalisés. La pratique de la danse contemporaine leur permet ainsi de se constituer un nouvel espace social où les relations interindividuelles sont marquées par une appartenance et des valeurs communes, par un attachement à un territoire, ainsi que par les liens de solidarité qui en découlent. Ces trois dimensions — appartenance, valeurs et solidarité — se construisent notamment dans les imaginaires de lutte contre une source de souffrance et de domination communes : la majorité ou l'occupant israéliens. Bien que les stratégies et les choix d'engagement social qui découlent de cette expérience soient, pour l'une, de penser la danse comme un outil pour communiquer avec l'autre et, pour le deuxième, de couper les ponts avec cet autre, l'insertion des deux danseurs dans l'espace social transnational de la danse contemporaine entraîne chez eux une réaffirmation de leur appartenance à la nation palestinienne tout comme de leur ancrage — peut-être leur droit légitime à être ? — dans le territoire de la Palestine historique. L'espace social transnational de la danse contemporaine structure ainsi le rapport des acteurs au local, en son sens géographique — leur ancrage dans et leur attachement à l'espace qu'ils habitent quotidiennement.

Leurs divergences en termes de positionnement posent aussi question. Quel processus incite l'un à s'isoler de la société israélienne et l'autre à s'y confronter ? Les fortes différences entre les parcours des deux danseurs peuvent apporter des éléments de compréhension. Alors que Maria, si ce n'est pour son expérience dans *Badke*, a exclusivement mené ses études et sa carrière professionnelle dans l'État israélien, Ayman s'est coupé de ce cadre durant plusieurs années. La danseuse a en ce sens tissé et maintenu des liens personnels avec des individus israéliens qui l'ont soutenue, tels que son directeur de thèse. La trajectoire de Maria se démarque aussi de celle d'Ayman par un contexte familial politisé et une adhésion au parti communiste<sup>24</sup> dans sa jeunesse. Elle s'insère très jeune dans une organisation ancrée dans l'espace politique israélien et développant une logique de dialogue avec l'État. Ainsi que le relève Laurence Louër (2003 : 114), les positions politiques de la population arabe israélienne se démarquent par la double revendication d'une égalité de traitement au sein de l'État israélien et d'une reconnaissance de son appartenance palestinienne, manifestée notamment dans son soutien à la création d'un État palestinien. La position de Maria — sa dénonciation des inégalités de traitement auxquelles elle fait face et sa volonté d'être reconnue en tant que Palestinienne — semble s'inscrire précisément dans cette logique. Finalement, la principale activité de Maria est son poste académique. Comme elle l'énonce elle-même, il n'existe pas d'université palestinienne en Israël. Elle ne désire pas s'exiler et est donc obligée de « parler avec l'autre côté » pour travailler. À l'inverse, Ayman quitte le contexte israélien très jeune et y retourne pour *Badke*. Les contacts qu'il développe au cours du projet sont exclusivement palestiniens et lui permettent de développer un réseau professionnel entre la Cisjordanie et Israël, réseau dont il vit actuellement.

---

24 Le parti communiste israélien est un parti à majorité arabe. Pour une histoire détaillée du parti et de ses revendications, voir Louër (2003 : 43-67).

## Conclusion

La pratique de la danse permet à des individus de tisser des liens symboliques et interpersonnels au-delà de frontières territoriales imposées. De plus, que ce soit pour les acteurs palestiniens ou pour les chorégraphes étrangers engagés dans cette scène, la danse contemporaine en Palestine s'inscrit dans des impératifs de lutte pour la cause nationale. Par les liens transnationaux engendrés, elle participe à la constitution d'une communauté de danse qui n'est pas uniquement sous-tendue par une pratique commune, mais également par des imaginaires de lutte. Ces liens eux-mêmes sont érigés comme symbole de résistance à l'occupation et à une forme d'isolement imposée par celle-ci. La danse contemporaine est en outre un outil pour se réapproprier son image dans un contexte où celle-ci est vécue comme aliénée par des représentations réductrices.

S'intéresser à la pratique de la danse contemporaine, aussi bien dans sa manifestation localisée que par l'analyse d'expériences individuelles, a permis par ailleurs de mettre en évidence les processus de construction d'appartenances nationales au travers d'une pratique artistique. Cette entrée a mis en exergue la diversité et la dimension dynamique de ces appartenances. Les impératifs de lutte prennent ainsi des formes variées parmi les acteurs. Ces différences tiennent aux réseaux sociaux dans lesquels les danseurs évoluent et dans lesquels ils développent leurs carrières, mais aussi à leurs circulations transnationales ou à l'absence de celles-ci. La pratique de la danse contemporaine, en réunissant des Palestiniens de divers horizons, se constitue comme espace de co-construction et de négociation des appartenances et des représentations de la nation palestinienne. La négociation ne va pas sans friction, comme le dénote l'expérience de Maria avec un danseur cisjordanien de *Badke*, et les subjectivités qui se construisent dans son sillage sont plurielles.

Cette entrée a finalement montré la place occupée par la danse — aussi bien en tant qu'expérience corporelle individuelle que comme espace de rencontres — dans les processus de subjectivation. Cette pratique est ainsi perçue par les danseurs comme un outil de construction de leur personne, entraînant une plus grande confiance en soi, un sentiment d'appartenance à un groupe ou encore un plus grand ancrage dans l'espace habité. De plus, la joie exprimée par les deux danseurs d'intégrer un groupe reconnu comme Palestinien illumine par la négative la souffrance ressentie par ailleurs de ne pas être visibles en tant que Palestiniens. Ainsi, la danse contemporaine se pose comme outil pour ré-imaginer la nation et ses représentations, aussi bien par sa pratique individuelle que par les réseaux qu'elle génère.

## Références bibliographiques

- Collins John** (2011) *Global Palestine*, Columbia, Columbia University Press, 219 p.
- Djebbari Elina** (2018) « Mon contemporain ce n'est pas ton contemporain », in Federica Fratognoli et Mahalia Lassibille Eds., *Danser contemporain : gestes croisés d'Afrique et d'Asie du Sud*, Montpellier, Deuxième Époque, pp. 27-50.
- Djebbari Elina** (2015) Danse, mobilités et dynamiques territoriales au Mali, *Géographie et cultures*, 96, [en ligne] consulté le 20/05/2017. URL : <http://gc.revues.org/4197>
- El-Ghadban Yara** (2005) La musique d'une nation sans pays : le cas de la Palestine, in Jean-Jacques Nattiez Éd., *Musiques. Une encyclopédie pour le XX<sup>e</sup> siècle*, vol. 3, *Musiques et cultures*, Paris, Actes Sud, 1166 p.
- Fratognoli Federica et Lassibille Mahalia** (2018) *Danser contemporain : gestes croisés d'Afrique et d'Asie du Sud*, Montpellier, Deuxième Époque, 358 p.
- Friedes Galili Deborah** (2012) *Contemporary Dance in Israel*, Bilbao, Asociación Cultural Interdanza, 235 p.
- Gibert Marie-Pierre** (2018) Variations sur une anthropologie des pratiques dansées en contexte global, in Sarah Andrieu et Emmanuelle Olivier Eds., *Création artistique et imaginaires de la globalisation*, Paris, Hermann, pp. 351-371.
- Hardt Yvonne** (2011) Staging the Ethnographic of Dance History: Contemporary Dance and Its Play with Tradition, *Dance Research Journal*, 43 (1), pp. 27-42.
- Loüer Laurence** (2003) *Les citoyens arabes d'Israël*, Paris, Éditions Balland, 267 p.
- Maira Sunaina and Shihade Magid** (2012) Hip Hop from '48 Palestine: Youth, Music, and the Present/Absent, *SocialText* 112, 30 (3), pp. 1-26.
- Marteu Élisabeth** (2011) La sphère associative palestinienne en Israël : entre protestation nationale et négociation citoyenne, in Al Hussein Jalal et Signoles Aude Eds., *Les Palestiniens entre État et diaspora. Le temps des incertitudes*, Paris, Karthala, pp. 263-281.
- Pries Ludger** (2009) Transnationalisation and the Challenge of Differentiated Concepts of Space, *Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie*, 100 (5), pp. 587-597.
- Rowe Nicholas** (2011) Dance and Political Credibility: The Appropriation of *Dabkeh* by Zionism, Pan-Arabism, and Palestinian Nationalism, *The Middle East Journal*, 65 (3), pp. 363-380.
- Rowe Nicholas** (2010) *Raising Dust: A Cultural History of Dance in Palestine*, New York, I.B.Tauris, 256 p.
- Salingue Julien** (2015) *La Palestine des ONG : entre résistance et collaboration*, Paris, La Fabrique, 219 p.
- Sieveling Nadine** (2017) La localité de l'art global. Danser au contemporain à Ouagadougou, in Sarah Andrieu et Emmanuelle Olivier Eds., *Création artistique et imaginaires de la globalisation*, Paris, Hermann, pp. 255-282.
- Taraki Lisa** (2008) Enclave Micropolis: The Paradoxical Case of Ramallah/Al-Bireh, *Journal of Palestine Studies*, 37 (4), pp. 6-20.
- Warnier Jean-Pierre** (2009) Les technologies du sujet, *Techniques & Culture*, 52-53, pp. 148-167.

## **Ana Laura Rodriguez Quinones**

### **« C'était la première fois que j'étais Palestinienne ». Appartenances et représentations de la Palestine dans la danse contemporaine**

La danse contemporaine apparaît au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle en Cisjordanie, fruit de la volonté de danseurs locaux d'explorer de nouveaux répertoires de mouvements et de l'engagement d'artistes inscrits dans les réseaux de solidarité avec la cause palestinienne. Cette pratique artistique se déploie entre différentes échelles, prise à la fois dans les spécificités de cette localité et dans les circulations transnationales des danseurs, des fonds et des performances. Dans cet article, l'examen de cette scène locale est articulé avec l'analyse de trajectoires individuelles pour penser la construction d'appartenances et les processus de subjectivation à l'œuvre dans cette pratique. La danse contemporaine définit un espace social transnational au sein duquel les acteurs négocient leurs appartenances et leurs représentations de la nation palestinienne, non seulement entre Palestiniens issus de différents contextes, mais encore avec des chorégraphes étrangers.

### **"It was the first time I was Palestinian" Belongings and Representations of Palestine in Contemporary Dance**

Contemporary dance appears in the West Bank at the beginning of the XX<sup>1</sup>st century, resulting from the desire of local dancers to explore new repertoires of movements and from the commitment of some artistes participating in solidarity networks with the Palestinian cause. This artistic practice spreads through various scales, depending on local specificities as well as on transnational circulations of artists, funds and performances. In this article, the examination of this local scene is combined with the analysis of individual trajectories to think the construction of belonging and the subjectivation processes that take place in this practice. Contemporary dance defines a transnational space where actors negotiate their belonging and representation of Palestinian nation, between Palestinian from different contexts as well as with foreign choreographers.

### **«Era la primera vez que yo era Palestina». Afiliaciones y representaciones de la Palestina en la danza contemporánea**

La danza contemporánea aparece en Cisjordania al comienzo del siglo XXI, fruto del deseo de bailarines locales de explorar nuevos repertorios de movimiento y del empeño de artistas parte de redes de solidaridad con la causa Palestina. Esta práctica artística se realiza en distintas escalas, función de las especificidades locales y de las circulations transnacionales de los artistas, de los fondos y de las creaciones. En este artículo, el examen de esa escena local se vincula con el análisis de trayectorias individuales para pensar la construcción de pertenencias y los procesos de subjetivación que actúan en esa práctica. La danza contemporánea define un espacio transnacional en cual los agentes negocian sus pertenencias y representaciones de la nación Palestina, no solo entre Palestinos de diferentes contextos, pero también con coreógrafos extranjeros.