

De la fête familiale au cours de danse : apprentissage de la danse à Tunis

Maud NICOLAS

Doctorante à l'Université d'Aix-Marseille 1. Sa thèse, *La danse en milieu urbain tunisien : technique du corps et socialisation* est dirigée par Hélène CLAUDOT-HAWAD, IREMAM.

On peut s'étonner du peu d'intérêt qu'a jusqu'ici suscité la danse comme champ de recherche anthropologique. Pourtant, en tant que pratique corporelle et culturelle, celle-ci est bien placée pour rendre compte du fonctionnement d'une société, en particulier si celle-ci est maghrébine. En effet, rares sont les fêtes familiales ou entre amis se célébrant sans musique, et donc sans danse. Cette dernière accompagne tous les moments où la société se met en scène. Moment fort de la fête, elle est l'occasion pour certains d'un véritable rituel du paraître, et joue un rôle primordial dans la consolidation du tissu des relations sociales, notamment pendant les fêtes de mariages. C'est souvent sur la piste, et parmi les invités-spectateurs que se nouent, se renouent ou se défont des rapports individuels, familiaux ou de voisinage.

Savoir-faire particulier – l'observation participante de l'ethnologue en témoigne ! – la danse semble être maîtrisée depuis toujours, comme en témoignent les plus petits enfants qui se dandinent sur les pistes d'une manière si caractéristique. Qu'en est-il réellement ?

Je souhaite aborder ici l'un des aspects les plus étonnants de la danse à Tunis : son apprentissage. On verra qu'au-delà du caractère purement technique de cette activité, ce sont à la fois un système de valeurs et une manière d'être – femme ou homme – qui sont transmis aux enfants. Parallèlement, je m'intéresserai à une nouvelle forme d'enseignement de la danse qui s'exerce depuis quelques années à Tunis : les cours de danse orientale. Je montrerai de quelle manière les principes traditionnels de transmission énoncés ci-dessous y sont réutilisés.

Parmi les étapes des rituels qui marquent les étapes importantes de la vie à Tunis, celle de danser est une des plus remarquables. En effet, elle rassemble un grand nombre d'invités, indifféremment de leur sexe ou de leur âge. La fête ne serait pas fête si la piste de danse n'était pas constamment bondée, preuve irréfutable d'une ambiance réussie. Mariage, fiançailles, circoncision, autant de fêtes familiales qui rassemblent petits et grands dans le but de célébrer avec son corps l'événement rassembleur.

La danse, comme les jeux et les sports, fait partie de ces techniques du corps dont les mouvements sont « institutionnalisés », c'est-à-dire dont la gestualité pratiquée « possède une signification sociale et culturelle très marquée »¹. Il a depuis longtemps été établi que les apprentissages gestuels se faisaient de deux manières, souvent difficiles à distinguer l'une de l'autre mais néanmoins différentes. L'une relève de l'observation et l'autre de l'imitation. Qu'en est-il de l'apprentissage de la danse en contexte tunisien ? De quelle(s) manière(s) se transmet ce savoir-faire ? La caractéristique principale de la danse telle qu'elle est pratiquée dans les fêtes à Tunis tient dans l'écart qu'elle présente, *a priori*, entre le niveau de savoir-faire des danseurs² et l'absence apparente de tout espace-temps consacré à son apprentissage. En effet, l'assemblée dansante affiche une assurance dans l'exécution des gestes qui en dit long sur la profondeur de « l'imprégnation » corporelle qu'elle a subie ou provoquée, mais ne semble pas accorder à celle-ci une place spécifique. Puis le regard de l'observateur se porte sur les plus jeunes participants de la fête, et tout s'éclaire : quelques bébés sont là, dans les bras de leur maman qui danse ou, dès qu'ils sont en âge de marcher, s'avancent vers la piste au risque de se faire écraser par

¹ BRIL, B., « Techniques du corps », in BONTE P. et IZARD M. (éd), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, 1991, pp. 177-178.

² Niveau subjectif : j'évoque celui qui est appréhendé par tout étranger quand il s'essaie à la technique de cette danse.

les adultes à l'étroit. L'espace-temps de la transmission est là, devant lui : c'est-à-dire partout et tout le temps.

L'analyse permet de rendre compte de deux principaux mécanismes d'apprentissage, qui sont l'observation et l'imitation. Comme la gestuelle d'interaction, la danse relève d'une éducation informelle, impalpable au premier abord. Le discours de certains danseurs semble le confirmer : « Tu apprends sur le tas, tu commences dès que tu marches, dans les mariages. On n'explique pas, on ne montre pas, on rentre dans le truc (N. et N.) ». Cette affirmation montre cependant un premier aspect de l'apprentissage, que l'on peut qualifier de « passif ». Car il a déjà été établi³ que la simple observation suffisait aux enfants à enregistrer plus ou moins inconsciemment des gestes, et même des séquences de gestes. Au-delà de cette étape, d'autres formes d'éducation à la danse existent. L'anthropologie des techniques a depuis longtemps montré que l'incorporation de certaines gestuelles ne passait pas obligatoirement par l'utilisation du discours. Si elle ne tient pas du langage verbal, elle s'appuie sur une autre forme de langage, tout aussi efficace : « *À la limite, des froncements de sourcils, mouvements de main, sourires, regards, sont des énoncés muets très expressifs. On ne sort pas du champ des faits du langage parce que le recours au discours n'est que peu mobilisé ou potentiel* »⁴.

L'apprentissage de la danse passe alors par plusieurs mécanismes, souvent simultanés, en tout cas presque toujours imbriqués les uns dans les autres. C'est ce qui peut expliquer leur apparente similitude dans l'exposé qui va en être fait ci-dessous, même si, pour les besoins de l'analyse, j'ai tenté de différencier les dispositifs de constitution et de transmission des savoirs.

L'OBSERVATION

De par la fréquence des fêtes familiales, les enfants tunisiens ont très souvent l'occasion d'observer les gens danser. En été, plus particulièrement, les invitations aux mariages se succèdent (quelquefois toutes les semaines) et constituent à chaque fois un espace-temps privilégié, pendant lequel la musique règne de manière entière sur la fête et crée un environnement sonore où l'on enregistre une forte pratique de la danse. Ainsi les enfants des deux sexes ont accès très tôt à cette partie de l'apprentissage, qui, au fil des années, leur permet de se constituer une partie du savoir gestuel.

³ CHAMOIX M-N., « Les savoir-faire techniques et leur appropriation : les cas des nahuas du Mexique », *L'Homme*, XXI, 3, pp. 71-94, 1981.

⁴ MARTINELLI, B., « Techniques métallurgiques dans la boucle du Niger », in Amouretti M-C. et Comet G. (éd.), *La transmission des connaissances techniques*, Tables rondes d'Aix-en-Provence, Cahier d'histoire des techniques 3, Université de Provence, pp. 163-188, 1995.

L'IMITATION

Réservée aux tout petits, cette modalité de l'apprentissage est la plus remarquable lors des fêtes familiales. On y voit, en effet, des enfants sachant à peine marcher, mais qui ont rejoint la piste de danse de manière spontanée. Ouvrant de grands yeux à côté des danseurs et se mettant à se trémousser au son de la musique, les bras en l'air, ils esquissent déjà un mouvement du bassin, entrecoupé de déséquilibres qui peuvent les faire tomber. Cette gestuelle précoce est hésitante, souvent stoppée par la contemplation de l'enfant d'une ou plusieurs personnes qui dansent devant lui : mais reprise quelques instants plus tard au grand bonheur des adultes qui s'extasient devant tant de prouesses.

L'ENCOURAGEMENT

Des frappes de mains dirigées vers la danseuse, des « youyou » vers elle, des expressions verbales sont des pratiques répétées par les invités-spectateurs. Quelques termes sont récurrents, et utilisés pour les enfants ou entre adultes :

haiïâ âchtah ! (ou inversement) : Vas-y danse !

haiïâ ûrinâ qaddak ! : vas-y montre-nous ton corps !

Le terme *âchtah* (danse, à l'impératif) est répété plusieurs fois à la suite, chantonné par un parent sur un air improvisé qui accompagne le mouvement de l'enfant. C'est donc un verbe intégré très tôt, et associé à la joie communiquée par le parent « entraîneur ». Hormis les exhortations, la parole n'est pas réellement utilisée. Ainsi, par exemple, le geste n'est jamais accompagné d'une explication, même quand il est fait devant un enfant. Il se suffit à lui-même. La joie exprimée notamment sur le visage vient compléter le processus de transmission.

LES STIMULATIONS RYTHMIQUE ET SENSORIELLE

L'enfant est porté contre le corps de sa mère qui se balance, en rythme, en regardant son enfant et en agitant sa main et son bras d'un côté et de l'autre. Elle (ou un autre parent) frappe aussi des mains devant son visage en attendant une réaction enthousiaste de sa part, lui sourit pendant la musique, lui communique sa joie. Elle lui agite également les bras en le tenant par les mains. À chaque fête ou même quotidiennement dans certaines familles, tous les petits enfants sont encouragés par leur entourage. Ainsi, en plus des frappes de mains, les adultes les accompagnent par la frappe des rythmes sur une surface dure (une table par exemple) ou, sur une *darbouka*. « Chaque jour mes filles dansent » affirme H. Si ces stimulations sensorielles concernent tous les enfants, indépendamment de leur sexe, c'est vers 2 ans, quand ils commencent à esquisser leurs premiers mouvements réels de danse, que la distinction s'opère

entre garçons et filles. Ces dernières ne cessent d'être encouragées, les garçons étant orientés vers d'autres jeux, comme ceux de ballon.

On observe déjà, dès la petite enfance, l'application et la concentration avec laquelle les filles pratiquent cette activité. Pour les garçons, en revanche, l'apprentissage reste de l'ordre du jeu désordonné et s'interrompt volontiers au profit d'une dépense d'énergie plus extensive (courir, poursuivre un camarade) sans que leurs mères s'en formalisent. Pour les petites filles, la poupée vient concrétiser un peu plus tard la « féminisation » du contexte de la danse. Elle est très souvent déguisée en mariée, et avec elle est recréé tout le contexte de la fête, dont la musique et la danse. Les enfants tunisiens apprennent aussi beaucoup de chants, qui forment leur oreille et leurs sens tout entiers à réagir à la musique. Les mouvements s'esquissent petit à petit, au début sous forme de jeux : « Quand j'étais petite j'adorais faire le mouvement de la transe avec la tête, surtout avec les cheveux longs, ça aide » (M.).

La danse, dans certaines familles, s'invente également au sein du foyer, dans les activités quotidiennes que sont le ménage et la vaisselle par exemple. Bon nombre de femmes tunisiennes évoquent avec quel besoin elles « mettent de la musique qui va les aider à travailler ». La cassette enclenchée, le ménage se fait alors de manière plus joyeuse, parfois dans un état euphorique qui entraîne de manière systématique un « pas de danse ». La danse ne s'incorpore donc pas seulement à des espaces-temps spécifiques tels que les fêtes, mais également tout au long de la vie, dans la vie de tous les jours.

« La dernière fois que j'ai dansé, c'était en faisant à manger, avec ma fille, il y avait une chanson à la télé... » (H.). Le terme « danser » n'a pas ici la même signification que lors des fêtes. Il ne s'agit souvent que de quelques mouvements esquissés ça et là, irréguliers, et ne s'inscrivant pas dans la durée. D'autant plus qu'ils ne concernent que certains moments de la musique (au début de la reprise du refrain, par exemple), et sont destinés à entrecouper l'activité principale qui reste une tâche ménagère. Ils ne permettent donc pas l'entraînement d'une chorégraphie particulièrement suivie ou celui de l'enchaînement entre différents mouvements. Cependant, ces « accès » de danse développent une réaction corporelle immédiate et spontanée face à la musique. La danse se vit comme un pendant de la musique, comme une réponse automatique au message que transmet cette dernière. Cette manière d'appréhender la musique semble d'ailleurs s'inscrire dans une continuité historique : « *Le milieu traditionnel tunisien offre à l'enfant une multitude de stimulations proprioceptives et extéroceptives, son corps est très souvent massé, réchauffé, mobilisé, bercé. Ces différents mouvements « imprimés » au corps de l'enfant sont*

généralement rythmés par des chants ». ⁵ Ceci peut expliquer la réceptivité des adultes à la musique et leur perception de la danse comme un réflexe. M. ABID opte ici pour une véritable culture du mouvement, toujours associé à une musique dans le milieu traditionnel. Certains témoignages le confirment : « Quelquefois, c'est impossible, physiquement, de rester assise quand on entend un rythme très entraînant. Moi j'ai trop besoin de danser, c'est plus fort que moi ». (M.). Il faut préciser que le niveau sonore de la musique diffusée ou jouée dans les fêtes est toujours particulièrement fort, ce que reconnaissent beaucoup de Tunisiens eux-mêmes, parfois excédés par le bruit. Comme si une musique tonitruante garantissait « l'ambiance », c'est-à-dire la participation d'un maximum d'invités à la danse.

Le lien étroit qui associe musique et danse se retrouve systématiquement dans les discours, allant parfois jusqu'à reconnaître un pouvoir particulier à la musique : « Tu vois (en commençant à danser avec ses mains et à chanter), c'est mes mains qui bougent, ce n'est pas moi qui leur dis de bouger. On peut se perdre complètement avec la musique, c'est tout un monde ». (H.).

Cette remarque en entraîne une autre : si l'apprentissage de la danse répond de manière automatique à l'écoute de la musique, il se double de celui de sentiments. « La danse est l'expression de la joie ». (Z.). La technique est transmise avec le sentiment de joie. Mieux, elle n'en est pas séparable. C'est ce que disent les sourires qui accompagnent les encouragements, les expressions des visages maternels quand elles agitent les mains de leurs enfants, et l'enthousiasme général qui se retrouve dans les fêtes. On peut s'étonner alors de ce qu'écrit D. Le Breton à ce propos : « *À l'inverse des techniques du corps, et proche en ce sens des conduites d'interaction, la production des sentiments ou des sensations ne fait pas l'objet d'un apprentissage direct, intentionnel, formalisé. Elle est tributaire de ces transmissions insaisissables, qui sont liées au mimétisme social, et plus profondément sans doute, aux identifications premières de l'enfant* ». ⁶ Quand on observe l'apprentissage de la danse au sein des familles tunisiennes, il apparaît clairement que non seulement l'enfant s'initie à une technique de danse, mais aussi à ressentir du plaisir et à le faire partager. C'est ce que fait comprendre l'une des réponses à la question que j'ai souvent posée : à quoi reconnaît-on une bonne danseuse ? Parmi tous les critères énoncés, l'un des plus récurrents est : « le plaisir qu'elle doit donner aux spectateurs ». La danse apparaît donc comme un lieu de

⁵ ABID M., *Le corps et l'identité culturelle*, mémoire de DEA de psychopédagogue, Université Pierre et Marie Curie, Paris VI, 1981, p. 31.

⁶ LE BRETON D., *Corps et sociétés. Essai de sociologie et d'anthropologie du corps*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991 [1985], p. 119.

circulation et d'échange de sensations et de sentiments entre les personnes qui dansent et celles qui les observent. On tend ici vers une exaltation commune, une célébration du plaisir au sein de la fête. Au-delà de la gestuelle, ce sont des sensations corporelles et un sentiment d'excitation et de joie que les enfants tunisiens s'approprient simultanément.

Cela se vérifie aussi dans la manière d'apprécier la musique : « À un moment donné, si tu sens parfaitement la musique qui vibre, tu n'as même pas besoin de la musique, elle fonctionne dans ta tête comme ça. Je connais les mots, mon corps s'exprime avec moi. La musique se passe dans ma tête ». (H.).

C'est également le cas pour la gestuelle. Quand l'enfant s'essaie à la reproduction d'un geste récolté lors d'un mariage, c'est une sensation qu'il atteint et qu'il mémorise. Certes, la recherche de cette gestuelle passe par la vision qu'il en a chez lui, devant son miroir. Mais une fois dans un mariage, seul le souvenir des sensations que provoquait en lui ce geste précis sont là pour le guider dans sa danse. Il fait appel à la « *sensation kinesthésique, cette sensation interne du mouvement des parties du corps assurée par le sens musculaire (sensibilité profonde des muscles) et par les excitations de l'oreille interne (Dictionnaire Le Robert). Elle désigne aussi bien la perception des déplacements des diverses parties du corps les unes par rapport aux autres que celle des déplacements globaux du corps* »⁷.

C'est le cas, je crois, pour toutes les techniques du corps dans lesquelles l'outil et la matière ne font qu'un, pour la bonne raison que l'être humain ne possède pas la capacité d'observer son corps de l'extérieur. Cependant, des études sembleraient démontrer que nous pouvons « *transposer des informations motrices en représentations visuelles* » (C. Bonnet⁸) : « *on présente aux sujets des séquences de points lumineux en mouvement correspondant aux mouvements des articulations d'un personnage par ailleurs invisible [...]. Les sujets identifient aisément qu'il s'agit d'un être humain en train de marcher ou de courir. Ils distinguent même si le personnage est un homme ou une femme. Mieux encore, un groupe de six sujets qui se connaissent arrive à identifier assez exactement quelle est, parmi eux, la personne présentée à l'écran, sous forme de points lumineux en mouvement. Enfin, les sujets se reconnaissent en moyenne, mieux eux-mêmes qu'ils ne reconnaissent les autres. Ce dernier résultat est particulièrement intéressant car il ne nous arrive pas fréquemment de voir notre propre image en train de marcher !* ».

⁷ SIMONIN F., *Quelques points de vue emic/etic sur les savoirs techniques, gestion et transmission*, DEA d'anthropologie, Université de Provence, 1995, p. 17. En référence à la Recherche Novembre 1974-1990.

On peut donc supposer que ceci est une étape de l'apprentissage, même si l'expérience ne dit pas ici s'il s'agit d'une perception innée ou acquise. Dans les deux cas, il est aisé de supposer que le développement de ces « illusions perceptives » doit aider grandement à l'acquisition de la danse. Pour cela, on peut penser qu'il constitue un mécanisme précieux dans l'apprentissage de celle-ci.

L'ENTRAÎNEMENT PERSONNEL

Quelle jeune fille tunisienne n'a pas, chez elle, seule ou avec sa meilleure amie, essayé de danser devant son miroir, en pensant au prochain mariage auquel elle assistera ? Cet auto-apprentissage a pour support de la musique bien sûr, parfois doublée par une cassette vidéo. Le plus souvent les jeunes filles tunisiennes se servent du souvenir des femmes dansant lors d'un mariage précédent, de celles qui les ont marquées à cause de leur aisance ou de leur beauté. Alors le corps se remémore ces mouvements et tente, petit à petit, de les reproduire : « Tu sais mémoriser dans ton esprit des gestes et tu peux les appliquer dans ton corps. Par exemple si tu vas à un mariage et que tu fais un geste pas bien, si tu vois une autre femme qui le fait bien, alors en rentrant tu te dis : je vais travailler sur ce geste-là. Tu le fais et le refais. À force de le faire, tu y arrives (H.) ». Cette forme d'entraînement est intimement liée à un modèle.

LA RÉFÉRENCE À UN MODÈLE

Il semble que la découverte de la danse soit marquée par la référence à un ou plusieurs modèles. Que celui-ci soit une danseuse connue ou un amateur inconnu, c'est le point de départ d'une réflexion, la source d'une opération sans cesse inachevée. « J'ai appris toute seule. Mais ma cousine aussi sait très bien danser ». Ce genre de réflexion, très fréquent, semble suffire, aux yeux des informateurs, à résumer l'apprentissage. En fait, celui-ci fonctionne sur des modèles de base, plus ou moins nombreux et plus ou moins fixes. Il est fréquent d'avoir par exemple dans sa famille une sœur, une tante ou une cousine qui « sait danser ». Celle-ci, lors des différentes fêtes sera maintes fois observée, copiée, imitée tel le personnage en bois de l'apprenti sculpteur. Il est difficile d'imaginer le nombre de fois où se reproduit cette scène. Les mariages sont en effet très nombreux, et l'observation du même corps dansant imprime dans le souvenir des jeunes filles des images indélébiles. Celles-ci tendent à charpenter un imaginaire de la danse qui sera à la base de leurs pratiques.

⁸ 1995, cité par F. Simonin, *Ibid*, p. 18.

⁹ WULF C., « Mimesis et rituel », *HERMES* 22, pp. 153-162, 1998, p. 153.

Au-delà du modèle fixe de référence, la fréquentation des fêtes de mariages constitue le terrain idéal pour l'apprentie danseuse. Toutes les femmes qui y dansent, voisines ou inconnues, sont autant de sources potentielles d'inspiration. Un mouvement élégant remarqué par ici, une manière de bouger retenue par-là, et la charpente du corpus s'étoffe, renvoie à la jeune danseuse de nouvelles possibilités d'exercer son corps. Plus que dans celui du mimétisme, on est là dans le champ de la mimesis, cette capacité à « *se faire semblable à une chose ou à un être humain, s'exprimer, figurer quelqu'un ou quelque chose* »⁹. En effet, pour certaines jeunes femmes, il ne s'agit pas seulement de reproduire des mouvements mais aussi d'acquérir une manière séduisante de danser, qui corresponde à l'image que leur renvoie quelquefois des femmes sur la piste. Elles s'imprègnent alors du comportement gestuel dans son ensemble, qui comprend une manière particulière de regarder le public et de se laisser regarder ainsi que des expressions du visage (un sourire accompagnant un geste de bras par exemple). Pour ces jeunes filles, il s'agit véritablement de jouer un rôle. Les commentaires des invités montrent que ceux-ci participent à cette mise en scène : « Celle-ci danse comme ma tante », « celle-là danse comme ma sœur ». Ce processus peut être une étape dans l'apprentissage, jusqu'à ce que la personne « trouve son style » ; mais il peut aussi constituer un but, notamment si la personne figurée est célèbre. Du côté des hommes, c'est un célèbre chanteur populaire tunisien, Habouba, qui est souvent source d'inspiration. Inspirées du folklore tunisien, ses chansons « à danser » ont connu un grand succès à partir des années 70. Sa manière de danser lors de ses concerts est devenue célèbre et continue de se retrouver sur les pistes de danse, même quand il s'agit de jeunes hommes.

Si, du point de vue des hommes, la danse sert aux femmes à mettre en valeur leur corps, et à exercer un pouvoir de séduction sur leur entourage, il n'en va pas de même quand elle est exécutée par un homme. Elle n'est pas considérée par les femmes comme un moyen de souligner le corps masculin. Dans certains cas, cependant, la danse d'un homme peut vouloir évoquer une certaine virilité, par la manière de se tenir et de positionner ses bras. Mais il ressort généralement que le regard des femmes s'attarde sur l'allure globale d'un homme, et non sur sa danse. Cette dernière ne semble pas constituer un critère de séduction du point de vue des femmes.

Là s'arrête l'énumération des différents mécanismes d'apprentissage de la danse à Tunis. Ils sont nombreux, parfois imbriqués, même si l'objectif de leur exposition est de donner un nom à chacun d'entre eux, de manière

à rendre plus lisible une réalité complexe. Au-delà des processus d'incorporation du savoir-faire, la question se pose de savoir si la danse est réellement pratiquée par tous. Sans entamer une analyse quantitative, on peut tout de même s'interroger sur l'étendue de ce savoir-faire.

Selon la classification établie par M-N. Chamoux¹⁰ à propos des « *savoir-faire techniques incorporés* », on distinguerait ceux qui peuvent être communiqués à tous (« *savoir-faire généraux* ») de ceux qui ne peuvent l'être qu'à des spécialistes (« *savoir-faire particuliers* »). Or le cas qui nous intéresse ici montre que les deux possibilités ne sont pas exclusives, et peuvent coexister au sein d'une même technique. En effet, il est indéniable que le grand nombre de Tunisiennes s'exerçant à danser fait de la danse un savoir-faire général. Dans le même temps, on peut parler, si on prend en compte notamment le nombre proportionnellement moins important d'hommes sachant danser, d'une tendance à un « savoir-faire général féminin ». Pourtant, comme on l'a vu, certains Tunisiens et Tunisiennes, personnalités médiatiques ou simples amateurs, sont reconnus par la communauté comme des spécialistes, et servent de modèles à bon nombre d'apprentis danseurs. De la même façon, on reconnaît l'existence de familles de bonnes danseuses.

Parallèlement, la manière dont la danse est transmise se révèle ambiguë quand on la pense en termes de « *transmission par imprégnation* » ou de « *transmission par un maître* »¹¹. Selon cette dernière, le premier cas s'exerce « *quand c'est la famille tout entière, voire le village qui tient le rôle du maître, autrement dit quand ne s'établit pas une relation spécifique d'apprentissage* », alors que le second désigne la participation d'un « *maître informel ou maître institué* ». Que penser alors de la danse, tantôt inspirée à l'apprenti par l'ensemble de son entourage, tantôt par un seul référent ? Il semble qu'elle se situe entre les deux, et que le type de transmission dépende de la personnalité de l'apprenti, du moment de sa vie, et des situations qu'il rencontre.

Les caractéristiques des principes d'éducation ont souvent été classées en termes d'éducation formelle et d'éducation informelle, opposant ainsi l'enseignement scolaire, formel par excellence, aux autres formes d'éducation. L'apprentissage de la danse en milieu tunisien semble entrer dans le cadre d'une éducation informelle, et répondre à un certain nombre de critères propres à celle-ci, tels que les a définis B. Bril¹². Cependant, là encore, le caractère spécifique de notre objet suscite des points d'interrogation :

On doit considérer que les activités sont intégrées à la vie courante quand la pratique de la danse intervient de manière très régulière au sein des activités de la maison, accompagne des tâches domestiques. Toutefois, cela ne concerne pas chaque famille, certaines d'entre elles ne trouvant l'occasion de danser que lors d'invitations à des

¹⁰ CHAMOUX M-N., *Ibid.*, p. 77.

¹¹ CHAMOUX M-N., *Ibid.*, p. 81.

¹² BRIL B., *Ibid.*, pp. 15-21.

mariages, essentiellement en été. Pour cette catégorie, la fréquence de l'activité est alors cyclique, puisque concentrée sur deux ou trois mois de l'année.

L'enseigné, et non l'enseignant, est responsable des acquisitions. Certes, les modèles de référence qui ont – temporairement – rang d'enseignants ne sont jamais considérés comme responsables du niveau de pratique de l'apprenti. Mais un autre élément intervient, qui vient changer la donne en modifiant le nombre d'intervenants : il semble que les qualités d'un danseur ou d'une danseuse soient mises sur le compte du don divin. Car l'apprentissage, l'effort, ne sont ni valorisants ni valorisés, et sont en général tus. En fait, tout se passe comme si les qualités d'un ou d'une danseuse n'avaient de valeur qu'à partir du moment où elles sont innées et immédiates. C'est ce que suggèrent les paroles de Saloua Mohammed, ancienne danseuse professionnelle : « Je n'ai jamais appris. Car je suis d'origine bédouine où la danse est très mal vue. Avant de danser je n'ai jamais vu de danseuses, jamais été au cinéma [...]. Mais le jour où j'ai mis le costume et j'ai commencé à danser, c'était incroyable, j'étais très bonne danseuse dès le premier jour ». D'autres réflexions suggèrent que « bien danser » relève du secret de fabrication, et ne s'explique pas : un ami me parle d'une fille qu'il connaît, qui d'après lui est une excellente danseuse. Spontanément, je demande si elle a pris des cours ; devant la mine surprise et gênée de mon ami, j'ai compris que j'avais commis un impair. Il a quand même ajouté : « Ah! je ne sais pas, ça ne se dit pas. Tu vois une fille que tu ne connais pas tellement, tu ne vas pas lui demander si elle a pris des cours. Ça ne se fait pas ». Est-ce l'intrusion dans cette sphère qui a provoqué la gêne de mon ami ou bien le fait de dévoiler le secret d'une compétence ? Cette réflexion montre combien le savoir-faire en danse relève du domaine de l'intimité. Mais, dans le même temps, cela montre que ce savoir-faire a d'autant plus de valeur s'il est considéré comme inné. La réponse d'un professeur de danse, ayant longtemps séjourné en France vient le confirmer : « À mon avis tu peux avoir un don, une prédisposition, une capacité, mais il faut travailler. Quand une nana danse bien en Tunisie on dit c'est inné, un don, tout de suite. On me l'a dit à moi aussi : c'est un cadeau de Dieu, un don. Alors que c'est des années de travail ! C'est joli, c'est gentil. C'est un compliment. Mais aussi c'est un manque d'effort de dire je vais travailler pour y arriver. C'est vrai que les prédispositions sont la souplesse, capter plus vite, sentir leur corps plus que d'autres, une identité personnelle. Mais prendre des cours est mal vu. Pour casser quelqu'un on va dire qu'« elle prend des cours ». Il y a des filles qui prennent des cours en cachette, empêchent les copines de venir » (N.).

¹³ QUITOUT M., *Dictionnaire bilingue des proverbes marocains. Arabe-français*, vol. I., Paris, L'Harmattan, 1997, p. 161.

JUSQU'À QUEL ÂGE DANSE-T-ON ?

Il n'existe pas de règle générale quant à l'âge limite des danseurs et danseuses. L'explication la plus communément admise est celle de la limite imposée par la fatigue du corps des participants. Cependant, quand on interroge les Tunisiennes, il apparaît que l'arrêt de la danse correspond à une certaine période de leur vie – la dernière – durant laquelle elles remettent leur corps à Dieu. Cette période se caractérise par un ensemble de pratiques visant à masquer le corps. Il est logique alors que la danse ne correspond plus à l'idée nouvelle qui se fait du corps. Port d'un foulard sur la tête, pèlerinage, pratique de la prière, sont autant d'actions qui marquent un tournant dans la vie des Tunisiennes et une volonté de devenir pieuses. Seul alors le mariage d'un fils ou d'une fille réussiront à les faire danser, parce que chair de leur chair, leur bonheur doit se refléter dans leur corps.

M. Quitout¹³ cite à ce propos un proverbe marocain tout à fait instructif : « *âlqattaä fâlstaḥ û âlchârfa mkaḥlaä katchtaḥ* ». Il le traduit et l'explique ainsi : « *La chatte est sur le toit, la vieille aux yeux fardés ne cesse de danser; c'est-à-dire que les règles de la bienséance veulent qu'une vieille dame ne se maquille pas et ne danse pas. Elle doit être posée, réservée et pieuse. Se dit du comble de l'étrange* ».

Un tel comportement n'est pas propre, cependant, à toutes les femmes tunisiennes. À partir du moment où une femme marie son enfant, elle peut réagir de deux façons : soit elle arrête d'être une « femme » et cesse de se mettre en valeur (plus de maquillage, et donc plus de danse), soit elle continue à agir comme une femme. Dans le deuxième cas, elle reste « *almrââ almu'jbâ binafsihâ* » (A.), c'est-à-dire la femme qui se sent fière d'elle-même.

Plutôt que d'essayer de déterminer l'existence d'une règle commune à l'arrêt de la pratique de la danse, tâche hasardeuse, pour ne pas dire vaine, tant les particularités individuelles et familiales semblent influencer les décisions des Tunisiens, il me semble intéressant de souligner que la pratique de la danse n'est pas dissociable d'autres pratiques relatives aux soins et à la mise en valeur du corps.

Comme on va le voir, ce lien est confirmé par le fait qu'on trouve, à Tunis, des cours de danse au sein d'un institut de beauté. Parmi l'ensemble des services proposés (épilation, maquillage, amincissement...) cet institut propose des cours de danse orientale. Ceci montre bien que cette dernière n'est plus, comme d'ailleurs les soins du corps, cantonnée traditionnellement au hammam et à la maison mais se déplace dans des nouveaux espaces d'intimité. Et plus souvent encore que les soins du corps à proprement parler, l'apprentissage de la danse se fait dans des espaces-temps spécialisés loin des fêtes familiales. Si

l'enseignement de la danse au sein d'une école spécialisée a commencé à Tunis il y a plus de quarante ans par des cours de danse classique, aujourd'hui plusieurs écoles proposent des cours de danse orientale, très proche de celle qui se pratique dans les mariages¹⁴.

UNE NOUVELLE FORME D'ENSEIGNEMENT

Un phénomène nouveau est apparu depuis quelques années à Tunis : celui des cours de « danse orientale »¹⁵. Nombre de femmes (de la pré-adolescence à la cinquantaine) fréquentent des écoles de danse privées qui proposent entre autres des cours de danse orientale, en grande majorité donnés par des femmes (à ma connaissance seul un homme dispense ce type de cours). Celles-ci sont d'horizons divers : d'anciennes danseuses professionnelles dans des compagnies de danse ou dans la troupe nationale des arts populaires et une actrice tunisienne qui dansait fréquemment dans les films auxquels elle participait¹⁶.

Le caractère souvent secret de la démarche de l'inscription en dit long sur la conception de la pratique de la danse : on a vu que savoir bien danser est en effet beaucoup plus valorisé si cela est ressenti comme un don. Une Tunisienne voulant faire un compliment à propos de la prestation d'une jeune fille dira qu'elle est née avec ce don. La démarche même de s'inscrire à un cours pour bien savoir danser dans les mariages peut être perçue comme exagérée, voire vulgaire. Car c'est avouer son désir de reconnaissance par autrui, sa volonté de se distinguer. Cette perception paraît être en contradiction avec le fait que toutes les femmes savent pertinemment que « se lever pour danser » dans un mariage, comme l'expression usitée peut le laisser entendre, implique souvent la recherche du regard de l'assemblée. La subtilité réside dans la manière de le faire. En l'occurrence, c'est une certaine innocence qui semble être le modèle du bon goût tunisien. Parallèlement, le fait de prendre des cours de danse orientale peut valoriser, selon le prestige de la salle ou du professeur. Car le prix moyen d'un cours de danse à Tunis reste élevé et ne concerne que les gens les plus aisés.

Si certaines femmes, en venant au cours de danse, cherchent à pallier un manque de souplesse, d'autres la considèrent comme une activité sportive associant dépense énergétique et plaisir. D'autres encore fréquentent les cours dans le but précis d'améliorer leurs performances chorégraphiques : « Ma sœur se marie bientôt, il faut que je sache danser pour son mariage »

¹⁴ En réalité, la danse pratiquée dans les mariages est un savant mélange entre une gestuelle traditionnelle basée sur des mouvements saccadés du bassin et le « style oriental », plus ondulé.

¹⁵ Traduction littérale de *raqs achcharqi*, terme assez vague puisqu'il ne correspond pas à la danse d'une région particulière en Egypte. Il renvoie cependant à l'image de la danseuse présente dans tous les films égyptiens des années soixante, qui sont très fréquemment diffusés à la télévision tunisienne. Cette forme de danse s'est largement

(I.). Cependant, l'écart est quelque fois grand entre la pratique au sein du cours et dans un contexte de fête. Les femmes le ressentent et sont gênées de ne pouvoir appliquer dans les fêtes de mariages ce qu'elles apprennent en cours : « Ici [au cours] je danse sans problème, mais pendant les mariages, c'est impossible, j'ai trop honte (*hchâm*) » (réflexion d'une élève d'un cours dans le vestiaire).

Voici comment N., professeur de danse orientale, résume avec humour les différents types d'élèves qu'elle reçoit à son cours :

« Il y a celle qui sait déjà et qui veut en savoir plus comme ça elle va fermer la gueule à tout le monde dans les prochaines soirées (car la concurrence est terrible !) ; celle qui n'a jamais su et qui à un moment donné a dit : *il faut bien que je sache*. Elle, déjà, elle te dit : *je ne sais pas et je ne saurai jamais*. Et il y a celle qui veut te dire : *je sais, t'as rien à m'apprendre*. Le pire c'est que toutes ces filles ne savent pas danser. C'est vraiment une technique l'oriental, comme la danse contemporaine, ça s'apprend ».

La méthode de transmission de la gestuelle orientale, lors de ces cours, est intéressante à observer tant elle peut avoir de liens avec la méthode traditionnelle. Il semble aussi que le type d'enseignement soit fortement lié à la formation et au parcours personnel de l'enseignante. Il m'a été permis d'assister à trois cours différents. Le premier, dispensé dans un conservatoire privé, est dirigé par une ancienne danseuse (L.) de la Troupe Nationale des Arts Populaires de Tunis. Celle-ci n'a d'autre formation que son expérience au sein de la troupe pendant une vingtaine d'années. Le cours commence directement, sans échauffement, par l'apprentissage d'une chorégraphie. L'objectif du cours est de savoir réaliser cette chorégraphie de la manière la plus « gracieuse » possible. Le professeur encourage ses élèves par des sourires, leur suggère de faire comme elle, mais n'explique pas les mouvements. Elle les montre, corrige la position des mains, l'inclinaison des bras en les touchant, les façonne en quelque sorte. Son cours se rapproche énormément, de par son principe, de l'apprentissage traditionnel. Cependant, son expérience au sein de la Troupe Nationale lui a communiqué une certaine idée de la grâce : les ports de tête et des bras y ont été définis selon les critères du ballet classique. Ce sont ces critères hybrides qu'elle tente d'inculquer à ses élèves, et qui n'existent pas explicitement dans la danse telle qu'elle est pratiquée dans les contextes festifs.

développée depuis cette époque et des cours de « danse orientale » se donnent aussi bien à Tunis que dans bon nombre de pays occidentaux.

¹⁶ Je ne dresserai pas ici l'inventaire exhaustif des professeurs et des cours de danse orientale que l'on trouve à Tunis, ceci constituant pour moi une partie limitrophe de mon sujet d'étude. Je me contenterai d'évoquer de quelle manière l'existence et la fréquentation de ces cours peut avoir une incidence sur l'apprentissage décrit plus haut et s'inscrit dans cet apprentissage.

Comme je l'ai signalé précédemment, un autre cours est dispensé dans un institut de beauté. Ceci montre combien la danse, en particulier orientale, s'inscrit dans l'archétype de la féminité tunisienne, puisqu'elle côtoie les soins du corps. L'enseignement est dispensé par une jeune femme tunisienne (M.) ayant suivi un cours de danse traditionnelle au Conservatoire national de Tunis, et dans différentes formations de jazz et de classique en France. La structure du cours relève de celle des cours dispensés en France : échauffement, décomposition des mouvements et chorégraphie. La dernière partie du cours consiste à improviser sur la musique, M. passant au milieu des élèves pour les corriger ou les encourager individuellement. Tous les mouvements sont décomposés, expliqués avant d'être réalisés ou si une élève ne parvient pas à les réaliser correctement.

Enfin, un troisième cours est dispensé par une ancienne actrice (B.) ayant suivi des cours de danse pour les besoins des films dans lesquels elle a tourné. L'esprit du cours relève à la fois du cours décrit précédemment et de la tradition tunisienne car la chorégraphie se transmet de manière alternée et fluide par imitation de l'enseignante et par improvisation. Les encouragements verbaux (*âîâ, âîâ !*) sont très nombreux, et les explications relativement limitées. Seules les émotions sont transmises par les cris, youyous ou mimiques faciales de l'enseignante. La joie et l'excitation sont toujours présentes au sein du cours, et prennent parfois de telles proportions que la fin de celui-ci ressemble à une fête réussie entre femmes. Cela est certainement dû à l'énergie que transmet B. qui ne cesse de montrer son propre plaisir en dansant. Celle-ci ne transmet pas seulement une technique, et c'est peut-être cela qui caractérise le plus la ressemblance avec l'apprentissage traditionnel : par certains regards, sourires qui accompagnent des mouvements suggestifs (agitation des épaules qui mettent en valeur la poitrine, par exemple), elle transmet également une image subtile (car jamais dite) de séduction, de complicité féminine qui révèle à l'observateur un aspect fondamental de la danse telle qu'elle est pratiquée à Tunis. De manière certaine, on peut conclure que la question de la danse et celle de la séduction qui lui est attachée sont étroitement liées à celle de la féminité.

Alternance d'imitation et d'improvisation, encouragements verbaux et gestuels (frappes de mains, youyous), modelage du corps, exaltation collective, autant d'éléments qui montrent combien les modes de transmission de la danse au sein des cours institutionnels s'inspirent de l'apprentissage traditionnel. Ils en prennent le relais lorsque ce dernier, chez certaines générations, certaines familles ou certains milieux n'a pas été perpétué. Il apparaît que dans certains cas, l'apprentissage institutionnel de la danse peut relancer l'apprentissage traditionnel en devenant un maillon de secours de la chaîne de transmission générationnelle.

BIBLIOGRAPHIE

ABID M., *Le corps et l'identité culturelle*, mémoire de DEA de psychorééducateur, Université Pierre et Marie Curie, Paris VI, 1981.

BOUHDIBA A., *La sexualité en islam*, Paris, PUF, 1979 [1975].

BRIL B., « Apprentissage et culture », in AMOURETTI M-C. et COMET G. (éd.), *La transmission des connaissances techniques*, Tables rondes d'Aix-en-Provence, Cahier d'histoire des techniques 3, Université de Provence, pp. 15-21, 1995.

« Techniques du corps », in BONTE P. et IZARD M. (éd.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, pp. 177-178, 1991.

CHAMOIX M-N., « Les savoir-faire techniques et leur appropriation : les cas des nahuas du Mexique », *L'Homme*, XXI, 3, pp. 71-94, 1981.

CHEBEL M., *Le corps dans la tradition au Maghreb*, Paris, P.U.F., 1984.

COWAN J.K., *Dance and the body politic in northern Greece*, Princeton, Princeton University Press, 1990.

LACOSTE-DUJARDIN C., *Des mères contre les femmes. Maternité et patriarcat au Maghreb*, Paris, La Découverte, 1985.

LACOSTE-DUJARDIN C. et VIROLLE M., *Femmes et hommes au Maghreb et en immigration. La frontière des genres en question*, Paris, Publisud, 1998.

LE BRETON D., *Corps et sociétés. Essai de sociologie et d'anthropologie du corps*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991 [1985].

MARTINELLI B., « Techniques métallurgiques dans la boucle du Niger », in AMOURETTI M-C. et COMET G. (éd.), *La transmission des connaissances techniques*, Tables rondes d'Aix-en-Provence, Cahier d'histoire des techniques 3, Université de Provence, pp. 163-188, 1995.

PASQUALINO C., « Femme, danse, société chez les Gitans d'Andalousie », *L'Homme*, 148, pp. 99-118, 1998.

QUITOUT M., *Dictionnaire bilingue des proverbes marocains. Arabe-français*, vol. I., Paris, L'Harmattan, 1997.

SIMONIN F., *Quelques points de vue emic/etic sur les savoirs techniques, gestion et transmission*, DEA d'anthropologie, Université de Provence, 1995.

WULF C., « Mimesis et rituel », *HERMES* 22, pp. 153-162, 1998.