Journal des anthropologues
Association française des anthropologues

114-115 | 2008
L'empathie en anthropologie

Pratique partagée et émotions en partage

Ethnologie des danseuses orientales professionnelles au Caire

Shared Practice and Shared Emotions: An Ethnology of Professional Oriental Dancers in Cairo

Julie Boukobza

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/jda/301>
DOI : 10.4000/jda.301
ISSN : 2114-2203

Éditeur

Association française des anthropologues

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2008
Pagination : 13-28
ISSN : 1156-0428

Référence électronique

Julie Boukobza, « Pratique partagée et émotions en partage », *Journal des anthropologues* [En ligne], 114-115 | 2008, mis en ligne le 01 décembre 2009, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/jda/301> ; DOI : 10.4000/jda.301

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2019.

Journal des anthropologues

Pratique partagée et émotions en partage

Ethnologie des danseuses orientales professionnelles au Caire

Shared Practice and Shared Emotions: An Ethnology of Professional Oriental Dancers in Cairo

Julie Boukobza

- 1 Les recherches en ethnologie des danses se multiplient depuis une décennie environ. Certains traits récurrents émergent aujourd'hui dans ce champ et parmi eux le fait, à première vue secondaire, que la danse analysée est souvent l'objet d'une pratique parallèle de la part des chercheurs. Si cette particularité n'est pas systématique, elle est parfois stigmatisée de l'extérieur du champ, comme la marque de l'enchevêtrement, voire de la confusion entre les différents registres de la relation à l'objet. De l'intérieur du champ, la pratique de la danse étudiée peut être revendiquée comme une connaissance accrue des réseaux et des nuances techniques. Le fait même de jeter des ponts entre la pratique personnelle et située d'une danse et un objet d'étude qui porte le même nom mais s'étend souvent à des contextes géographiques et sociaux plus vastes, est déjà en soi une construction idéologique. L'idée d'une pratique partagée entre l'ethnologue et le groupe sujet de l'étude semble supposer une position épistémologique particulière.
- 2 À partir de mes expériences pour la préparation d'une thèse en ethnologie sur les danseuses orientales professionnelles au Caire, je tente d'abord de montrer comment la pratique partagée a influencé mes progressions. Mais d'autres registres sur le terrain concourent à modeler des relations d'ordre empathique et soutiennent des jeux d'inclusion et d'exclusion symboliques. Ces questionnements révèlent une danse socialement définie par des dimensions à la fois naturelles et culturelles. Les instrumentalisation de ces deux aspects élaborent, à travers l'émotion circulant dans le public qui assiste à la danse, des définitions du groupe, de l'empathie et du plaisir esthétique.

Manipulations et conséquences d'une pratique partagée

- 3 L'empathie est présentée en sciences humaines et sociales comme l'instrument d'une disposition personnelle garante de scientificité. Il s'agit de revendiquer une approche du sujet vidée de tout parti-pris ou élan affectif. C'est ainsi que la définit l'encyclopédie électronique Wikipédia :

« Dans les sciences humaines, l'empathie désigne une attitude envers autrui caractérisée par un effort objectif et rationnel de compréhension intellectuelle des ressentis de l'autre. Excluant particulièrement tout entraînement affectif personnel (sympathie, antipathie) et tout jugement moral ».

- 4 Si dans cette définition l'empathie se place sur le plan interpersonnel, ses rouages se construisent d'abord par un travail sur soi. Dans cette optique, la pratique partagée de la danse pourrait faire naître le soupçon d'une complaisance vis-à-vis de l'objet et de ceux qui la pratiquent. De fait, cette pratique partagée a déterminé les évolutions de ma position personnelle vis-à-vis de mon objet d'étude. Avant l'époque où j'ai commencé à m'investir dans des recherches ethnologiques universitaires, la danse tenait dans mon existence le statut d'une pratique de loisir. Ensuite, elle est devenue le contexte d'une observation participante lors de mes recherches de DEA à Marseille (Boukobza, 2002). Enfin elle s'est raréfiée jusqu'à presque disparaître. Le fait d'être une ethnologue étudiant l'objet s'est imposé comme une position incompatible avec une pratique personnelle de l'activité observée et a engendré ces changements dans mon comportement. Le processus d'une prise de distance s'est imposé comme nécessaire d'un point de vue intellectuel et analytique. Dissociation progressive entre les deux registres de relation à l'objet, ce processus a progressivement effectué une décentration, pour reprendre le terme de Jean Piaget. Selon lui, la solution à la spécificité interpersonnelle des sciences humaines et sociales se situe dans ces « *décentrations coordinatrices qui dégagent les invariants des variations fonctionnelles établies* » (1970 : 47). Car la relation interpersonnelle est cette spécificité des sciences humaines et sociales qui, « *ayant l'homme comme objet, en ses activités innombrables, et étant élaborées par l'homme en ses activités cognitives, [...] se trouvent placées en cette position particulière de dépendre de l'homme à la fois comme sujet et comme objet* » (ibid. : 45). Conçue comme un problème propre à ces disciplines, la relation interpersonnelle rend nécessaire la construction d'une attitude particulière dans la relation à autrui comme à soi-même, sur le terrain comme dans l'analyse, relation fondée sur la prise de distance, et dont l'empathie telle qu'elle est définie plus haut semble fournir une définition dans l'action.
- 5 La décentration provoquée à l'origine par une démarche méthodologique, se traduit dans mon cas par l'apprentissage d'être spectatrice, compétence nécessaire dans le contexte de l'étude d'une danse scénique. D'une compétence de l'acteur ou du participant, j'ai accédé à une compétence du spectateur, à contre-courant du mécanisme de l'apprentissage de l'observation participante qui porte l'ethnologue observateur à devenir acteur. En modelant l'acuité d'un regard spécifique sur l'autre, la distanciation à l'objet a orienté ma pratique de l'enquête et du terrain. J'ai franchi une ligne du regard, et j'en ai de ce même fait acquis une conscience plus nette, en expérimentant moi-même le caractère mouvant de la ligne symbolique entre observation et participation. Une conséquence de cette progression fut mon attachement aux microanalyses des relations

scéniques. Centrale dans le domaine d'une danse professionnelle souvent dite de divertissement, la relation d'ordre scénique existe également dans le cadre d'une pratique de loisir de la danse entre femmes, où elle est recrée par l'alternance entre les statuts de danseuse et de spectatrice de la danse de l'autre, à la manière du bal où l'on a aussi l'occasion d'observer les autres. J'ai consacré une part importante de mon travail à l'étude de ces frontières scéniques et de leurs variations. Comment le public prend-il part à l'action scénique ? Quelles formes cette participation revêt-elle dans les différents lieux ? Quelles sont les variations observables dans la rigidité ou la porosité de la frontière scénique ? Quelles en sont les conséquences sur le personnage que la danseuse met en scène et, en particulier, sur l'émergence et l'exacerbation d'un érotisme féminin modélisé ? Mon franchissement de la ligne du regard peut être considéré comme un facteur déterminant dans le choix de ces paradigmes d'explication et de définition.

- 6 Comment cette forme de décentration vis-à-vis de ma pratique a-t-elle influencé mes relations sur le terrain ? Conçue et présentée comme une technique corporelle partagée, dans des contextes qui débordent du strict cadre de la recherche en cours, la danse fonde l'idée d'une expérience commune entre l'observateur et l'observé. Cette particularité fait émerger d'autres questionnements d'ordre épistémologique, à partir du moment où l'ethnologue révèle cette pratique à ses interlocuteurs sur le terrain. Les relations humaines établies dans le cadre de l'enquête s'orientent d'emblée vers l'idée d'une certaine affinité et la danse fournit un lien immédiat. Une définition basique de l'empathie, ou peut-être encore l'un de ses pré-requis, apparaît dans un lien de similitude entre deux êtres qui rend possible l'échange et la compréhension mutuelle. Mais des mécanismes de distanciation entre les personnes ainsi rapprochées sont simultanément à l'œuvre. Comment affirmer que la danse pratiquée par le chercheur et celle qu'il observe sont strictement semblables alors même qu'elles sont soumises aux variations culturelles, aux orientations d'écoles, aux contextes des pratiques, voire aux originalités personnelles ? Mes expériences personnelles sur le terrain cairote, au cours d'entretiens ou de conversations ordinaires, m'ont confrontée à des discours qui présentaient parfois la danse dite orientale comme une activité commune entre « eux et moi », mais aussi parfois comme une aptitude chargée de valeurs distinctives. Trait d'union ou bien facteur de différence, la danse permet de construire des relations de similitude ou de distinction entre les sujets observants et les sujets observés. De fait, je me suis présentée à mes interlocuteurs sur le terrain comme une pratiquante de la danse dite orientale. C'est sur cette particularité que se sont fondées nos relations. Je partageais avec les danseuses professionnelles l'expérience de la danse comme loisir, mais non comme profession. L'intérêt pour la danse nous rapprochait tandis que le contexte professionnel, géographique et technique de son exécution nous distinguait. Cette stratégie de présentation m'a permis de m'extraire en partie des conflits d'intérêts et des compétitions en jeu, tout en délimitant un terrain complice. Ce processus était devenu nécessaire du fait du contexte de l'époque qui avait exacerbé les questions identitaires, puisque des danseuses étrangères entrées en concurrence avec les égyptiennes étaient menacées d'une interdiction d'exercer leur profession par un dispositif de loi. En tant qu'actrice non impliquée dans les réseaux de pouvoir je faisais naître des paroles d'explication et de jugement comme des velléités de persuasion et déclenchais des registres polémiques pourvoyeurs de discours. Mes contacts avec les danseuses professionnelles ou occasionnelles abondaient souvent dans le sens d'une question des émotions, répétant un discours convenu au Caire à propos d'une expérience féminine de la danse axée sur l'émotivité. De ce fait, la dimension émotive a pris une place cruciale

dans mon travail d'analyse. L'émotion s'est progressivement constituée en critère esthétique d'une danse socialement conforme, imposé par le discours collectif. C'est probablement là une conséquence indirecte de la pratique commune qui m'a portée à me positionner en tant que face-à-face partageant une certaine émotion esthétique. J'étais associée à une pratique féminine amateur généralement présentée comme un espace d'introspection à la fois corporelle et émotionnelle, orientant le discours sur le paradigme de l'émotion. J'en ai fait un thème central de mon analyse : la danseuse comme personnage féminin passionné, à la cinétique extrême, tant extérieure qu'intérieure, dans un environnement social qui condamne certaines manifestations de l'exhibition féminine.

- 7 La décentration veut isoler le chercheur de ses propres positionnements personnels, de ses ressentis et visions situés. Elle construit une forme de neutralité qui peut être interprétée comme une stratégie déployée au sein des possibilités réduites du terrain : installer la confiance dans la relation à l'autre, permettre la reconnaissance de soi en tant que récepteur éligible de la parole. Mais le chercheur occupe-t-il réellement cette position surplombante sur les personnes qu'il observe lors de ses recherches ? C'est ce que l'on pourrait déduire de la distinction de Piaget entre le sujet décentré, garant de scientificité, et le sujet égocentrique (*op. cit.*). Lui-même nuance cependant cette opposition en soulignant combien l'analyse en sciences humaines demeure la proie des multiples forces à l'œuvre dans l'intellect du chercheur, confronté à des faits complexes dont on ne peut isoler chacun des facteurs de manière expérimentale. L'empathie apparaît alors comme un dispositif tentant d'organiser les relations à soi et aux sujets. Ces relations, distancées car nourries par un effort réflexif, influencent néanmoins de manière décisive l'orientation des recherches.

Reconnaître et être reconnue

- 8 Ma compréhension de l'autre demeure filtrée par la manière dont s'est construite mon approche de l'objet. S'agit-il d'une spécificité liée à la pratique partagée de la danse ? Des expériences similaires semblent indiquer le contraire, vécues sur le plan des jeux de partage et de distinction identitaires situés en dehors de la pratique de la danse. Sur le terrain, l'annonce de mon sujet d'étude a souvent provoqué de la perplexité et l'incompréhension de mes objectifs : étais-je une élève en quête d'un professeur de danse, une journaliste ? Il était difficile d'expliquer qu'il s'agissait là d'une thèse en sciences sociales et ce en quoi cela consistait. Mes déambulations nocturnes et souvent solitaires dans divers lieux de la danse professionnelle pouvaient sembler farfelues, parfois même louches. Le fait est que mon statut d'étrangère m'a rendue les choses plus faciles. Que je sois française désamorçait en quelque sorte le problème qu'aurait constitué une jeune femme égyptienne circulant seule dans ce type de lieux. Étant le fait d'une étrangère, ma démarche ne portait pas à conséquence et devait trouver une certaine résolution dans mon altérité. J'ai donc retiré des bénéfices de cette différence constatée : l'indulgence d'autrui et une certaine liberté. J'ai finalement profité d'un double statut, en étant à la fois considérée comme une étrangère européenne et intégrée symboliquement à une vaste appartenance identitaire arabe. Ces deux tableaux ont profondément influencé mon expérience de terrain. On peut sans doute vivre son terrain sous le signe de l'expérience étrange, mais ce ne fut pas mon cas. L'impression qui me semble *a posteriori* prédominante est une sorte de familiarité en partie induite par la pratique partagée. Elle fut aussi la conséquence d'une intégration symbolique que l'on m'accordait souvent d'emblée.

Comment expliquer le processus de reconnaissance par les autres d'une similitude en soi ? Il n'est probablement pas la simple conséquence d'une volonté de ma part qu'il en soit ainsi. Ma faculté d'identification sur le terrain rompait en maints endroits, ne serait-ce qu'en tant que jeune femme coutumière de certaines pratiques vestimentaires et corporelles souvent déplacées dans le contexte du Caire. J'ai adopté le port d'une tunique par-dessus mes débardeurs et parfois d'un châle. J'ai fini par intégrer de nouveaux gestes du quotidien, liés au comptage par exemple. J'ai tenté en partie de me glisser dans une peau cairote mais celle-ci demeurait pourtant étrange à mes yeux. J'ai connu pendant mon terrain plusieurs jeunes femmes françaises qui souffraient du fait que les personnes qu'elles rencontraient au Caire ne reconnaissaient pas ce qu'elles considéraient comme leurs origines arabes. Elles étaient perçues comme des étrangères, alors qu'elles cherchaient à être reconnues comme des semblables. La notion d'un vaste ensemble englobant concentré dans l'expression d'identité arabe primait pour elles, dont les familles étaient originaires tant du Mashreq que du Maghreb, ce qui ne semblait pas être toujours le cas pour les Égyptiens et les Égyptiennes qu'elles rencontraient. On leur renvoyait une image d'elles-mêmes qui les blessait et qu'elles ressentaient comme un rejet cuisant, d'autant plus que cette absence de reconnaissance entraînait en confrontation directe avec l'attitude politique du panarabisme égyptien que certaines avaient à l'esprit dans leur démarche vers l'Égypte. La volonté d'une insertion symbolique n'apporte donc pas la garantie d'une reconnaissance par les autres en tant que semblable. Pour quelles raisons j'en ai bénéficié, cela demeure pour moi un mystère. Mais on m'identifiait souvent au premier abord comme Égyptienne, ce que je ne suis pas. Ma traductrice, devenue une amie au fil du temps, m'a révélé qu'elle m'avait d'abord prise pour une Égyptienne qui revenait au pays après une très longue absence, et que c'était également l'impression que lui donnait mon accent en langue égyptienne. Je descends du côté paternel d'une famille juive immigrée de Tunisie, descendance que je n'ai jamais cherché à mettre en avant, mais que mes interlocuteurs intrigués par mes origines familiales ont souvent fait émerger par leurs questionnements, semblant enfin trouver là une explication de leur intuition d'une appartenance commune entre « eux et moi », me rappelant en passant qu'après tout « Dieu est unique », malgré mes protestations d'athéisme. Probablement déterminantes, ces réactions d'autrui m'ont à l'occasion fait ressentir la facilité d'accéder à un état d'intégration dans la société égyptienne. Cette insertion demeurait relative, bien sûr, tout comme le sentiment de familiarité était souvent rompu au quotidien. Mais mon objectif est de les montrer ici comme des impressions dominantes induites par la reconnaissance d'autrui d'une similitude entre « eux et moi », forme de sympathie puisqu'il s'agit de souligner combien la communication est facile entre semblables. Cette reconnaissance par les autres trouvait une justification dans les critères biologisants des origines. De fait, si cette manipulation symbolique de mes origines était souvent touchante, car on me ménageait une place chaleureuse dans un groupe que j'étais venue rencontrer, elle provoquait aussi chez moi des accès de révolte devant ce qui m'apparaissait comme la confiscation du pouvoir de définir ma propre personne. On m'imposait du dehors une étiquette qui me fractionnait. Était-ce un hasard si j'emportais toujours dans mes bagages, en bouées de secours, des albums de Renaud et de Brassens, afin de reconstituer ma totalité ? Expérience ambiguë donc que d'être le lieu de l'assignation collective d'une identité relativement partagée. La notion de l'empathie semble apparaître dans cette tendance essentialiste de la sympathie. Le déclenchement du mécanisme empathique est corrélé à la reconnaissance de critères de similitude qui

réunissent certains individus au sein d'un groupe où, grâce à cette similitude, l'intercompréhension devient permise.

- 9 Si on l'aborde d'un point de vue neurologique, l'empathie est liée à ce qui différencie les espèces vivantes entre elles. La dimension naturelle de l'empathie est pressentie par tous, puisque par expérience nous savons que nous sommes empathiques seulement envers nos semblables, c'est-à-dire capables de comprendre intuitivement leur comportement et leurs sentiments. Lorsque nous sommes empathiques vis-à-vis d'un autre animal, c'est dans la mesure où celui-ci nous rappelle le comportement humain. Cette expérience de l'empathie à mon égard sur le terrain interroge la question de l'idéologie identitaire construite par des distinctions entre plusieurs humanités. Elle se présente en partie comme une vision naturaliste des différences culturelles. Le mécanisme neurologique des neurones miroirs est l'un des résultats saillants des neurosciences contemporaines. En tant que niveau basique de la communication et de la reconnaissance cognitive des actions et intentions de l'autre, ce mécanisme situe la question de l'empathie à l'échelle de l'espèce humaine. Ces neurones miroirs ont été identifiés chez certains primates à partir de 1996 par les Italiens Giacomo Rizzolatti et Vittorio Gallese. Leur fonctionnement dans le cerveau humain reste l'objet de controverses, mais il est désormais établi qu'un système de neurones miroirs est à l'œuvre chez les humains, qui associe dans le même mécanisme le fait de percevoir une action exécutée par l'autre et le fait de l'exécuter soi-même. Des neurones miroirs s'activent lorsqu'un sujet accomplit une certaine action, et ces mêmes neurones réagissent également lorsque le sujet observe cette action exécutée par un autre membre de son espèce, ou encore lorsqu'il anticipe l'exécution de cette action avant qu'elle ne soit réalisée par autrui. Les neurones miroirs de l'observateur simulent l'action. Ce mécanisme de « simulation intégrée » ouvre de nouvelles perspectives dans l'appréhension des relations sociales et de notre interaction quotidienne avec cette « multiplicité des "autres moi" qui peuplent notre monde social » (Gallese, 2004).
- 10 L'interaction du système miroir humain avec l'émergence des émotions est un domaine d'études en construction. Il ne s'agit pas de ressentir exactement ce que ressent l'observé, mais néanmoins d'accéder dans une certaine mesure à ce ressenti :

« avec ce mécanisme nous ne faisons pas que "voir" une action, une émotion ou une sensation. Parallèlement à la description sensorielle des stimuli sociaux observés, les représentations internes des états du corps associés à ces actions, émotions et sensations, sont évoquées chez l'observateur, "comme si" il ou elle accomplissait une action ou ressentait une émotion ou une sensation similaire » (ibid.).
- 11 Pour l'ethnologie et la sociologie, l'individu apparaît comme le produit d'une socialisation, et s'inscrit dans des spécificités individuelles et culturelles par rapport à ses congénères. Le mécanisme des neurones miroirs concerne des fonctionnements basiques et semble au contraire ignorer les frontières culturelles, sociales et psychologiques. Si ces deux registres ne ciblent pas strictement les mêmes phénomènes, leur confrontation projette néanmoins les interrogations sur l'empathie dans la direction d'une conception des émotions voire du plaisir esthétique qui investit les plans à la fois biologiques et culturels. Cette approche de l'empathie rejoint la définition qu'en donne le *Petit Robert*, qui distingue le processus empathique de la compassion, définie comme un *sentiment* qui porte à plaindre l'autre, tandis que la sympathie est une *affinité*. L'empathie au contraire est une *faculté* qui permet « de s'identifier à quelqu'un, de ressentir ce qu'il ressent ». Cette définition de l'empathie désigne un possible accès à l'intériorité d'autrui, et souligne la contagion émotionnelle inhérente au processus.

Émotions en circulation

- 12 Je distingue une troisième forme d'empathie sur le terrain cairote des danseuses orientales professionnelles, liée à la notion d'émotions contagieuses. Elle consiste en la pratique scénique d'une surexposition des émotions, qui se présente comme un marqueur identitaire féminin. Sur scène, un code corporel pratiqué par de nombreuses danseuses professionnelles illustre la souffrance amoureuse féminine, par des mimiques et des gestes qui viennent s'accorder avec les paroles des chansons. Lorsque le chanteur évoque la tristesse, la danseuse désigne son cœur avec ses mains, elle vient toucher ses yeux lorsqu'il est question des pleurs ou du regard de l'être aimé. Cet usage concentre l'attention autour du chant et des sentiments qui s'y expriment. L'objectif est de provoquer un plaisir esthétique que le public manifeste par des exclamations de plaisir ou par une participation à la danse, présentée comme spontanée voire impérieuse. Cette communication des sentiments par le chant et la danse mobilise une faculté d'empathie et se situe dans une forme de simulation non aboutie : la souffrance est interprétée comme un jeu, entre le ressenti compassionnel et la distance. Du fait qu'il est figuré, le sentiment de souffrance exprimé est le produit d'une reconstruction. L'émotion qu'il figure n'est pas non plus tout à fait l'expression directe d'un réflexe déclenché par un stimuli de souffrance : elle est, dans une certaine mesure, culturellement marquée. Entre ces deux polarités des sentiments, du réflexe à la figuration, existe une palette de gradients dans la mise en scène des identités des groupes et des genres par les gestuelles et les mimiques. Les approches théoriques des émotions en ethnologie professent un relativisme culturel, les imbriquant dans leur contexte « culturel et social ». Ces approches « *mettent en question précisément l'idée reçue selon laquelle les "émotions seraient de l'ordre de l'intériorité, de l'irrationnel, de la nature"* » (Lutz & Abu-Lughod, 1990 : 2)¹. C'est cette même dimension essentialiste qui sous-tend l'emploi de la notion d'émotion dans le contexte de la danse orientale au Caire, en la désignant comme une aptitude spécifique à la population féminine égyptienne. L'approche de l'émotion scénique comme une mise en scène des intériorités rapproche l'objet de la notion arabe de *ṭarab*². Philippe Vigreux a mis en évidence l'imprécision du genre de l'être aimé dans la chanson égyptienne, héritée du passage des chants sacrés aux chants profanes. Le « *masculin devant être considéré comme une métaphore du voile dans la qasīda profane (voile grammatical) ou comme un neutre renvoyant à la figure insais issable, inqualifiable, de l'aimé. La plupart du temps, l'ambiguïté du genre est contournée par la métaphorisation, la métonymisation. La source de l'amour ('asl al-gharām), ce qui l'a provoqué, n'est pas le spectacle de l'aimé(e) mais d'une partie de sa personne (taille, joue, regard)* » (Vigreux, 1991 : 59-60). Les chansons qui accompagnent la danseuse obéissent à ces lois stylistiques, et le fort attachement à la figuration scénique des émotions comme à leur transmission au public rapproche cet événement de la construction d'un *ṭarab* tel qu'il est défini par Vigreux, en tant que puissant élan émotionnel de nature esthétique et transmis à l'auditoire. Les danseuses envisagent la gestuelle qui désigne les parties du corps évoquées par le chant comme un dialogue avec le public, nécessaire et partie prenante du spectacle, qui prend parfois l'aspect d'une plainte. L'aptitude à installer cette relation d'échange est considérée comme essentielle pour faire une bonne danseuse. Une des danseuses interrogées a comparé cette faculté au charisme, qui est, a-t-elle dit, un don de Dieu.

- 13 L'émotion exprimée par la danseuse a vocation à circuler parmi les spectateurs et à émouvoir le public. Celle-ci soutient une forme de communication qui pourrait être définie comme une « *contagion des émotions qui font circuler du liant d'intériorité à intériorité* » selon l'expression de Luc Boltanski à propos du spectacle de la souffrance et de la compassion (Boltanski, 1993 : 123). À propos des réactions face à la souffrance de l'autre, il oppose une « *métaphysique de l'intériorité* » compassionnelle, à une « *métaphysique du jugement* », morale et dénonciatrice des causes de la souffrance. Ces deux réactions sont, selon lui, deux réactions socialement valorisées face au spectacle de la souffrance d'autrui. Au contraire, le plaisir que pourrait provoquer ce spectacle de souffrance est condamné : celui-ci doit mener à l'action ou à la prise de parole publique. Boltanski évoque le cas spécifique de la souffrance figurée à travers la tragédie grecque. Le spectateur, réduit à l'inaction, rapporte à lui-même ce qu'il voit, ce qui provoque chez lui le rire ou la compassion. On retrouve dans ce processus le mélange d'identification et de distance qui semble caractériser l'empathie. Car la distanciation naît ici de la conscience d'une dimension figurée dans la situation observée et d'une situation d'extériorité à l'action. Dans le cas de la souffrance amoureuse mise en scène par certaines danseuses orientales, c'est le plaisir du spectateur qui s'en trouve généré et donné à voir par des manifestations verbales ou corporelles. Du côté des danseuses au contraire, plusieurs mécanismes visent à réaffirmer une identification avec le personnage présenté sur scène. Ces mesures ont probablement pour finalité d'alléger l'effet de distance construit par le dispositif scénique. Ils cherchent à souligner la réalité de la situation et des émotions exprimées. Dans leurs discours à l'ethnologue, mais aussi à la télévision ou dans les revues spécialisées, les danseuses déclinent de diverses manières les notions imbriquées de la franchise et de la passion. Par exemple dans le registre d'une relation amoureuse avec la danse, incarnée dans une union avec un membre de l'orchestre ou dans la consécration du quotidien à la construction du passage scénique. La justification du choix de la danse comme profession, qui provoque souvent une rupture familiale et un blâme social, s'effectue également par le recours à l'impétuosité de la passion. Ces discours visent à démontrer que la danse est un choix du cœur, et en ce sens *ne peut pas mentir*. L'idée de la franchise des émotions exprimées s'appuie sur des modes de présentation de soi qui débordent du cadre scénique. D'autres supports chorégraphiques et scéniques participent à réaliser la circulation des émotions à travers le public. L'appréciation de la danse se concentre souvent, pour les publics d'âge mûr, autour de la lenteur des mouvements, propice selon eux à supporter l'expression émotive et à la susciter. Mais si les danseuses reconnaissent qu'il s'agit là d'une convention, d'une pratique répandue, elles combattent vigoureusement l'idée de jouer un rôle à la manière d'actrices. Les sentiments exprimés sont conçus comme les émanations de leur intériorité et les reflets de leur état d'esprit. Cette véracité est même présentée comme la condition d'une possible communication de ces émotions au public. Par la revendication d'une transparence de leurs affects, elles corroborent l'idée de l'émotion vue comme un « *surgissement* », comme « *la réalité d'un autre ordre* », dotée d'une valeur événementielle et, par la *contagion, performative* » (Boltanski, *ibid.*).
- 14 À travers ces trois expériences de formes d'empathie rencontrées sur le terrain et à travers leurs influences sur l'étude, deux tendances émergent dans les définitions de la notion. La distance à soi et aux autres est constitutive de l'empathie du champ scientifique, illustrée dans le concept de décentration. D'un autre côté, la relation à l'autre charrie nécessairement avec elle affects et intuitions. Dans le premier cas les

émotions sont présentées comme évacuées tandis que dans le dernier elles s'affichent en circulation libre. Les mécanismes de prise de distance et de rapprochement y sont liés, ce que révèle le fonctionnement des neurones miroirs. Ils sont également la proie d'instrumentalisations par les discours identitaires, et l'empathie affichée envers un groupe ou une personne souligne des compatibilités intérieures. Dans le cas de la danse orientale professionnelle cairote, l'émotion circulante est l'occasion d'affirmer une certaine nature féminine comme la possibilité d'une communication esthétique révélant le partage de codes et de valeurs institués.

BIBLIOGRAPHIE

BOLTANSKI L., 1993. *La souffrance à distance : morale humanitaire, médias et politique*. Paris, Métailié.

BOUKOBZA J., 2002. *Les cours de danse orientale à Marseille*. Mémoire de DEA d'ethnologie sous la direction de J.-L. BONNIOL, Aix-en-Provence, université de Provence/MMSH.

CRAPANZANO V., 1994. « Réflexions sur une anthropologie des émotions », *Terrain*, 22 : 109-117.

GALLESE V., 2004. « Intentional Attenuation : the Mirror Neuron System and its Role in Interpersonal Relations » [La mise en phase intentionnelle. Le système miroir et son rôle dans les relations interpersonnelles] trad. A.-M. Varigault.

Disponible sur : <http://www.interdisciplines.org/mirror/language/fr>, colloque virtuel du programme OMLL intitulé « What do Mirror Neurons Mean ? ».

LUTZ C., ABU-LUGHOD L., 1990. « Introduction: Emotion, Discourse, and the Politics of Everyday Life », in LUTZ C. & ABU-LUGHOD L. (dir.), *Language and the Politics of Emotion*. Cambridge, Cambridge University Press.

PIAGET J., 1970. *Épistémologie des sciences de l'homme*. Paris, Gallimard.

VIGREUX P., 1991. « Centralité de la musique égyptienne », *Égypte/Monde Arabe*, 7 : 55-101.

NOTES

1. Traduction in Crapanzano (1994 : 110).
2. Le *ṣarab*, lié au chant, est défini par Vigreux comme une « émotion esthétique profonde (dérivé peut-être de *idṭaraba* : être troublé) ressentie par le chanteur et transmise à son public » (Vigreux, 1991 : 97).

RÉSUMÉS

Pratiquer dans un cadre personnel la danse qu'il étudie d'un point de vue scientifique oblige l'ethnologue à mettre en place un dispositif de contrôle qui se traduit par une distance à soi et une relation empathique à l'autre. La pratique partagée entre l'ethnologue et le groupe sujet de l'étude fait donc l'objet de manipulations symboliques dont les analyses portent la trace. Cet article évoque trois cas distincts d'empathie, à partir des expériences du terrain lors d'un travail de thèse en ethnologie sur les danseuses orientales professionnelles au Caire. D'abord, l'empathie est un dispositif scientifique, mais ensuite le processus de reconnaissance de soi par l'autre sur le terrain élabore l'idée d'une similitude identitairement construite, ce qui montre l'empathie comme une potentialité de la relation. Enfin, l'émotion circulant à travers le public de la danse orientale dans les salles de spectacle éclaire le mécanisme du plaisir esthétique.

Practising in a personal capacity the dance that one studies from a scientific point of view forces the ethnologist to put in place a control system that takes the form of a distance from self and an empathetic relationship with the other. The practice shared by the ethnologist and the group studied is thus the object of symbolic manipulations that leave their trace in the analysis. This article highlights three distinct cases of empathy from fieldwork conducted as part of an ethnology thesis about professional oriental dancers in Cairo. Empathy is first a scientific apparatus, but then the process of recognition of self by the other in the field develops the idea of a similitude constructed in terms of identity, pointing to empathy as a potentiality of the relationship. Finally, the emotion circulating through the audience watching oriental dance in concert halls throws light on the mechanisms of aesthetic pleasure.

INDEX

Keywords : aesthetic, anthropology, Cairo, dance, emotion, empathy, ethnology, fieldwork, scene

Mots-clés : anthropologie, danse, émotion, empathie, esthétique, ethnologie, Le Caire, scène, terrain

AUTEUR

JULIE BOUKOBZA

IREMAM/MMSH, 5 rue du Château de l'Horloge – BP 647 – 13094 Aix-en-Provence
jboukobza@hotmail.com