

www.reseau-asie.com

**Enseignants, Chercheurs, Experts sur l'Asie et le Pacifique /
Scholars, Professors and Experts on Asia and Pacific**

Communication

**Multisensorialité et pouvoir : l'exemple de la danse féminine *kaikkottukali*
(Kerala, Inde du Sud)**

/

**Multisensoriality and power : The example of the feminine dance *kaikkottukali*
(Kerala, South India)**

Christine GUILLEBAUD

Laboratoire d'Ethnomusicologie, CNRS

3^{ème} Congrès du Réseau Asie - IMASIE / 3rd Congress of Réseau Asie - IMASIE

26-27-28 sept. 2007, Paris, France

Maison de la Chimie, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales,
Fondation Maison des Sciences de l'Homme

Thématique 6 / Theme 6 : Espaces, rituels, sociétés / Spaces, rites, societies

Atelier 38 / Workshop 38 : Les pouvoirs du sensible : l'exemple du geste dansé

© 2007 – Christine GUILLEBAUD

- Protection des documents / All rights reserved

Les utilisateurs du site : <http://www.reseau-asie.com> s'engagent à respecter les règles de propriété intellectuelle des divers contenus proposés sur le site (loi n°92.597 du 1er juillet 1992, JO du 3 juillet). En particulier, tous les textes, sons, cartes ou images du 1er Congrès, sont soumis aux lois du droit d'auteur. Leur utilisation autorisée pour un usage non commercial requiert cependant la mention des sources complètes et celle du nom et prénom de l'auteur.

The users of the website : <http://www.reseau-asie.com> are allowed to download and copy the materials of textual and multimedia information (sound, image, text, etc.) in the Web site, in particular documents of the 1st Congress, for their own personal, non-commercial use, or for classroom use, subject to the condition that any use should be accompanied by an acknowledgement of the source, citing the uniform resource locator (URL) of the page, name & first name of the authors (Title of the material, © author, URL).

- Responsabilité des auteurs / Responsibility of the authors

Les idées et opinions exprimées dans les documents engagent la seule responsabilité de leurs auteurs.

Any opinions expressed are those of the authors.

**Multisensorialité et pouvoir : l'exemple de la danse féminine *kaikkottukali*
(Kerala, Inde du Sud).**

Le présent papier explore les liens complexes entre les pratiques esthétiques et les dynamiques de pouvoir dans la société kéralaise à partir d'un exemple concret : la danse collective *kaikkottukali* (littéralement « jeu de frappe et de main »). Cas singulier de répertoire non professionnel, cette danse se pratique dans toutes les maisons hindoues et plus récemment chez certaines familles de chrétiens et de musulmans. Elle se tient généralement à l'occasion des fêtes domestiques (mariages, fêtes d'*Onam* et de *Tiruvatira*¹) ou plus quotidiennement lorsque des parentes et des voisines se trouvent réunies. Au caractère intime de la danse, s'ajoute un climat général de réjouissance qui lui est associé et qui ne marque pas forcément les autres formes musicales et chorégraphiques de cette région.

Depuis le début du XXe siècle, période de changements sociaux profonds, cette danse connaît de nombreuses transformations, tant dans ses lieux de performance que dans ses modalités d'exécution :

- Dès 1908, elle est intégrée aux activités de la première association de caste brahmane, appelée *Yogakshema*, comme outil d'émancipation féminine et de réforme sociale. Elle continue, de nos jours, à être très largement pratiquée dans ce contexte.

- Elle est ensuite promue en 1956, date de création de l'Etat régional du Kerala, au rang de danse « nationale » par le gouvernement communiste nouvellement élu. Aux côtés d'autres formes esthétiques (musique, théâtre, formes culturelles), elle se pratique sur scène dans le cadre de festivals organisés dans les grandes villes et les établissements scolaires. Ainsi, depuis 60 ans, la danse *kaikkottukali* fait l'objet d'une politique culturelle étatique de grande envergure visant à promouvoir une certaine unité culturelle « kéralaise » transcendant les clivages hiérarchiques de castes et de religions.

- Parallèlement, elle se voit intégrée, à partir des années 80, aux activités culturelles du *Sangh parivar*, branche associative du parti de la droite hindoue. Ce mouvement politique radical s'est donné pour programme d'intégrer à la « glorieuse Nation hindoue » tous ceux qui se définissent comme non hindous (tribaux, bases castes *dalits*) et travaille, sur le terrain, à la diffusion de son idéologie nationaliste parmi la population. La danse *kaikkottukali* est ici utilisée en vue d'enraciner, via l'expérience corporelle, une idéologie politique d'« hindouité » (*hindutva*).

Parce qu'une même danse cristallise des intérêts culturels divergents, voire antagoniques, il convient de s'interroger sur les matériaux musicaux et chorégraphiques eux-mêmes : il s'agira de montrer comment ces expressions du sensible – chants, postures, gestes – sont à même de façonner des valeurs aussi contradictoires que la hiérarchie (genre, caste), l'égalitarisme social ou encore « l'hindouité originelle ». L'étude croisée de quatre performances de *kaikkottukali*, effectuées dans des situations distinctes (fête villageoise, association de caste brahmane *Yogakshema*, festival gouvernemental,

association culturelle du *Sangh Parivar*) mettra en lumière les conflits de valeurs qui naissent précisément de la transformation des normes d'exécution de la danse.

Danse et sociabilité féminine

En contexte villageois, les occasions de chant et de danse sont des moments d'intense sociabilité. Réunissant parentes et voisines, la danse s'effectue en ronde où chacun prend sa place de manière libre, selon qu'il connaît ou non les différentes pièces du répertoire. Effectuée à la fois en contexte intime (veillées) et publique (cas des fêtes villageoises), la danse s'intercale le plus souvent avec d'autres activités quotidiennes comme les préparations culinaires ou les bains collectifs (*tudichu kuli*). La plupart des femmes associent cette danse à la prospérité et disent volontiers la pratiquer pour "avoir un bon époux", un thème récurrent des chants contant pour la plupart la mythologie du dieu Krishna et de ses amours avec la pastourelle Radha.

Si la danse est très répandue parmi les hautes castes (brahmanes *namputiri*, caste des *Nayar*), elle est aussi pratiquée dans les mêmes contextes par les membres des castes de bas statut (récoltants d'alcool de palme *Ilava* et blanchisseurs *Mannan* pour les cas observés). J'ai identifié auparavant ([5] Guillebaud, 2005) les contrastes très marqués des codes esthétiques en fonction du statut des danseuses. J'ai pu mettre en lumière la manière dont elles percevaient mutuellement leurs différences stylistiques, montrant comment le geste et la posture façonnent, de l'intérieur, des rapports de pouvoir entre les castes.

À une autre échelle d'observation, celle des pratiques villageoises - en dehors de toute considération de caste -, force est de constater que la danse *kaikkottukali* est toujours une affaire collective, s'appuyant sur une expérience mutisensorielle combinant intimement le chant au mouvement dansé.

Exemple Vidéo 1 : Fête de temple dans un village de récoltants d'alcool de palme (Kadavalur, 2004)

Les femmes partagent une expérience physique et émotionnelle commune. Il s'agit d'être ensemble, de chanter et de se danser en groupe. La forme musicale est responsoriale mais les gestes sont effectués de manière identique par toutes les participantes. Les gestes de bras sont tournés vers le centre, les bustes légèrement inclinés vers l'avant. Les enchaînements s'effectuent dans une sorte de « mouvement ralenti » ; légèrement décalés par rapport au rythme des voix chantées, elles-mêmes haletantes car subordonnées au souffle des danseuses. Les transferts (= les pas) se caractérisent par une technique de pieds frappés (le son produit est recherché pour lui-même et valorisé) et s'effectuent le plus souvent dans une progression ascendante du tempo et de l'intensité. Ici, voix et gestes construisent une forme sensible de sociabilité, cet « être ensemble » par ailleurs décrit sur d'autres terrains en ethnomusicologie ([7] Lortat-Jacob, 1988).

Danse et réforme sociale : l'association de caste brahmane *Yogakshema*

La plupart des femmes brahmanes (caste *namputiri*) pratiquant actuellement le *kaikkottukali* sont membres de l'association *Yogakshema*, née en 1908, qu'elles présentent souvent comme un lieu de « promotion des formes artistiques (*art forms*), qui organise des compétitions de danse, de musique et des jeux sportifs » (Omana, Entretien, 2006). Cette association de caste s'est donné pour projet de réformer les traditions *namputiri* et de renforcer la solidarité entre ses membres en promouvant les pratiques collectives de musique et de danse.

En effet, la fin du XIXe siècle est marquée par la naissance de nombreuses associations de caste (*Ezhava² Social Reform Movement ESRM, National Service Scheme*

NSS³ etc.). Ces collectifs entendent promouvoir un certain « progrès social » par la protection et la défense des intérêts de leurs membres (discriminations sociales subies par les basses castes, incidences des réformes sur la propriété des terres pour les hautes castes...) et sont à la base des principaux mouvements de réforme sociale de cette époque ([3] Cherian, 1999 : 452). Les changements économiques - liés à la colonisation, aux réformes agraires et au développement du commerce -, ainsi que l'émergence d'une nouvelle classe moyenne éduquée, ont été facteurs de tensions profondes dans les structures sociales traditionnelles de l'époque. La critique et la lutte contre les valeurs établies par la société féodale se renforcent considérablement. Les associations de caste développent les campagnes d'alphabétisation, participent à la réforme des régimes matrimoniaux et tentent d'éradiquer les discriminations de caste. Avec l'avènement de l'association *Yogakshema*, les brahmanes *namputiri* réorganisent leur communauté et travaillent activement à la réforme du mariage. La règle de primogéniture, qui autorisait uniquement l'aîné à se marier au sein de sa caste, est perçue comme des plus oppressives : déniait aux autres fils toute possibilité d'alliance « interne », elle avait pour conséquence de les priver de la succession familiale. La réforme de cette règle⁴ a été particulièrement décisive pour les femmes. Le plus souvent célibataires ou veuves⁵, elles étaient destinées à rester définitivement dans la demeure paternelle.

Comme l'explique Pushpa Kumari, actuelle présidente de la branche « Femmes » de l'association *Yogakshema* et par ailleurs, danseuse de *kaikkottukali* :

« Par le passé, les femmes *namputiri* ne sortaient jamais de la maison. Elles restaient à l'intérieur, s'occupaient des enfants, apprenaient le sanskrit, dansaient le *kaikkottukali*, jouaient de la musique classique etc. À l'époque, elles ne pouvaient se produire sur scène et le faisaient uniquement à la maison. L'éducation avait lieu aussi à la maison et elles apprenaient seulement (les épopées) du *Ramayana* et du *Mahabharata*. Depuis un siècle, l'association *Yogakshema* travaille pour la réforme sociale. Par exemple, (les réformateurs kéralais) V.T. Bhattatiripad et E.M.S. Namputiripad (1^{er} Président du Kerala, communiste) ont réformé notre communauté. Ils visitaient les maisons brahmanes pour parler aux familles, leur faire prendre conscience des injustices, en particulier envers les filles. Les arts ont fait leur entrée dans les établissements scolaires en même temps que les filles. Cela a donné lieu ensuite aux représentations publiques. Peu à peu, les relations hommes-femmes ont changé » (Pushpa Kumari, Entretien, 2006)

Le thème des relations de genre est encore très en vogue dans l'actuelle association *Yogakshema*. La danse *kaikkottukali* est précisément utilisée comme média d'émancipation féminine. Chaque année, des compétitions de danse sont organisées, réunissant différents groupes de danseuses qui se présentent volontiers comme « *yogakshema troupe* ». Tout au long de l'année, les femmes les plus expérimentées organisent des répétitions régulières dans les villages pour préparer non seulement les compétitions mais aussi les événements rituels (mariages, fêtes de temple etc.). Selon Pushpa Kumari : « nous encourageons les femmes, pour leur émancipation (*empowerment* ou *strisakti karanam*) et leur prospérité (*vanita vibhavam*) physique et mentale. La danse *kaikkottukali* est là pour maintenir la santé du corps et de l'esprit ; pour se rafraîchir et se faire plaisir. L'association travaille pour que les gens se réunissent et pour préserver les traditions » (Entretien, 2006).

En organisant des performances de *kaikkottukali*, l'association introduit la danse dans la sphère publique. Présentée ici comme typiquement « brahmane » et « féminine », elle est censée promouvoir de nouvelles relations entre les sexes. Les danseuses se réfèrent aussi volontiers au mythe d'origine du *kaikkottukali* (une offrande de la déesse Parvati à son époux, le dieu Shiva, le jour de son anniversaire) pour souligner l'égalité sociale implicite à la danse : les divinités Shiva et Parvati sont généralement représentées en moitiés complémentaires, faisant par-là même de ce couple un « modèle de vie et d'égalité » (Omana, entretien, 2006) pour la communauté des brahmanes.

Exemple Vidéo 2 : troupe de l'association de caste Yogakshema lors d'une fête de temple (Irinjalakuda, 2004).

L'institutionnalisation de la danse par l'association *Yogakshema* s'accompagne aussi de nouvelles modalités d'exécution. La performance se tient en public (et le plus souvent sur scène), ce qui crée une nouvelle distribution des rôles. Les chanteuses principales se tiennent derrière la ronde (ou en fond de scène) et utilisent des micros pour entonner les pièces tandis que les autres participantes dansent face à un public. Une telle dissociation de la musique et de la danse implique aussi un développement beaucoup plus indépendant de la mélodie et du mouvement. Parce que les danseuses n'ont plus ici à entonner elles-mêmes les chants, l'organisation chorégraphique tend à se complexifier dans ses formes et combinaisons (classicisme de la posture, centre de gravité particulièrement bas, frappes des pieds énergiques, gestes des bras et des mains plus élargis, agencements internes de motifs en duo à l'intérieur de la ronde...). Ces différents éléments manifestent une intention de donner à voir la danse, spectacularisation qui est recherchée et appréciée par un public extérieur.

Le travail de l'association *Yogakshema* dans la promotion du *kaikkottukali* a contribué à établir cette dernière comme un « art de caste » alors que les pratiques sont en réalité bien plus diverses et hétérogènes. Ce changement n'est pas sans créer des contradictions au sein de la société kéralaise actuelle. Alors que les brahmanes ont reformulé le *kaikkottukali* comme « leur » danse, le gouvernement communiste du Kerala a parallèlement œuvré à la mise en place d'une vaste politique culturelle visant à promouvoir les pratiques esthétiques locales comme typiquement « kéralaise ».

Les festivals gouvernementaux de la jeunesse (*Youth festival*)

Dans le cadre de la politique culturelle du gouvernement, la danse *kaikkottukali* est présentée lors de compétitions artistiques organisées dans les établissements scolaires (*Kerala State Youth Festival*). Les élèves sont invités à se constituer en troupes et à venir représenter leur école ou leur district à travers une performance musicale ou dansée. La transmission de la danse se fait dans un cadre uniquement scolaire, ce qui crée une large diffusion des savoirs et un déplacement des performances du cadre familial et domestique (ou du quartier) à la sphère publique. Les étudiants, quelle que soit leur caste ou religion, apprennent et pratiquent collectivement la danse dans le but de gagner des prix honorifiques (trophées, certificats). À travers ce nouveau contexte musical, le gouvernement remplace la caste (ou la religion) par une nouvelle catégorie sociale (la jeunesse) qui devient ainsi le principal médiateur de la culture nationale.

Cette requalification de la danse donne lieu à des transformations esthétiques importantes qu'il nous faut identifier au regard des codes musicaux et gestuels parallèlement observés dans le cadre domestique des pratiques.

Exemple Vidéo 3 : extrait du 8^{ème} Kerala State Youth Festival (Calicut, 2005) [26]

Comme précédemment, le chant est dissocié de la danse. Cependant, les paroles ne sont plus entonnées en fond de scène mais à partir d'une bande pré-enregistrée. Du fait de l'affluence croissante des troupes en compétition, le festival impose, depuis 2006, un temps de performance formaté, égal pour tous, et tend à favoriser l'usage des cassettes. Ce nouveau règlement donne de fait au mouvement dansé une prédominance scénique, ce qui est facteur d'innovations importantes dans la chorégraphie elle-même. Les participantes créent de nouvelles postures (bustes quasi-inflexibles, changement de direction des corps du centre de la ronde vers le public, flexions des genoux jusqu'au sol), transforment les gestes chorégraphiques (levés de bras expansifs) et introduisent de nouveaux motifs issus

d'autres répertoires (ex : danse classique d'Inde du Sud *bharata natyam*). Le but est de capter l'attention des juges sur l'élaboration du mouvement et de se distinguer parmi une centaine de troupes. Ces changements donnent actuellement lieu à d'intenses débats parmi les spécialistes de *kaikkottukali* sur la manière « correcte » et « traditionnelle » de réaliser cette danse.

Des médias au mouvement nationaliste *hindutva*

Face à la popularité des *Youth festival* et au regain d'enthousiasme qu'ils mobilisent dans les écoles, différentes sociétés privées de disques et Vcd se sont lancées dans la vente d'albums proposant des performances enregistrées (lors des festivals ou dans des studios privés). Ces publications consistent en une sélection des meilleures troupes ; choisies, semble-t-il sur des critères purement techniques et/ou esthétiques⁶. Les futurs candidats au *youth festival* les acquièrent comme autant de nouveaux supports d'apprentissage, d'entraînement ou comme sources d'inspiration pour créer de nouvelles chorégraphies. Les disquaires mentionnent la part importante que constituent ces albums dans leurs ventes et travaillent activement à répondre à cette demande en les promouvant dans les milieux d'enseignement et d'éducation.

Fixée sur le support enregistré, la danse va ainsi circuler à grande échelle, y compris dans les organisations culturelles reliées plus ou moins directement au monde de l'« éducation ». On pense ici aux organisations contrôlées par la branche associative de la droite hindoue (*Sangh Parivar*) comme, par exemple, l'association *Balagokulam* - encore appelé « *Children's movement* » - qui s'est donné pour mission d'organiser des séances de pratiques artistiques (chants de dévotion, danse *kaikkottukali*, chants issus de différents répertoires locaux kéralais) pour les enfants vivant un même quartier. Si le discours des responsables de cette organisation est assez explicite sur les objectifs à atteindre – faire prendre conscience aux enfants de leur « hindouïté » et les encourager à transmettre ces savoirs « originels » au sein de leur famille – reste à savoir si la danse elle-même a un impact réel parmi la population. En effet, dans les séances du *Balagokulam*, la chorégraphie et le chant sont transmis aux enfants via des supports figés et en dehors de toute interaction directe avec les spécialistes de cette danse. Les formes chorégraphiques apparaissent ici comme des répliques quasi-parfaites des performances des *Youth festival*. Plusieurs interrogations se posent : comment une même danse (au sens le plus strict) peut-elle être porteuse de projets aussi contradictoires (égalitarisme/communitarisme ; communisme/droite hindoue) sans le moindre remaniement ? Pourquoi les nationalistes hindous n'ont pu ou su concrètement transformer la danse pour l'adapter à leur projet ?

Bibliographie

[1] Ananthakrishna Iyer L.K. *The Cochin Tribes and Castes* (2 vol.). New-Delhi : Cosmo Publications, 1981 (1912).

[2] Babiracki Carol. « What's the Difference? Reflections on Gender and Research in Village India ». In : G.F. Barz and T.J. Cooley eds. *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New-York : Oxford University Press, 121-136, 1997.

[3] Cherian P.J. ed. *Perspectives of Kerala History. The IInd Millenium*. Kerala State Gazetteer Vol. II, Part II : Government of Kerala, 1999.

[4] Charuvakara Parvathi Antharjanam. *Antarjananannalute acarasthanal*. Vadanamkurussi: publié par l'auteur, 2003.

[5] Guillebaud Christine « Voix de femmes. Construire le savoir musical en Inde du Sud ». 2^{ème} *Congrès du Réseau-Asie*. Paris : MSH/Centre de conférences internationales (28-30 sept.). www.reseau-asie.com, 2005.

- [6] Guillebaud Christine. *Musiques en parcours. Chanteurs itinérants du Kerala (Inde du Sud)*. Paris : CNRS Editions. Collection « Monde Indien » (+ 1 DVD-rom encarté), 2008sp.
- [7] Lortat-Jacob Bernard. *Chants de passion, au coeur d'une confrérie de Sardaigne*. Paris : Editions du Cerf, 1988.
- [8] Koskoff Ellen *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*. Urbana : University of Illinois Press, 1987.
- [9] Menon Sridevi « Strikalute natotikkalakaal ». *Samskarakeralam* (April-June): 57-67, 1993.
- [10] Namboodiripad E.M.S. *Kerala Society and Politics*. Delhi : National Book Centre, 1984.
- [11] Nayar Draupadi G. *Tiruvatirayum strikalute mattu' vratanusthanannalum*. Kottayam : Current Books, 2004.
- [12] Omana K.N « Tiruvatirakali ». *Kodungallur kunjuni tampuran smaraka nritta natya sastra silpasala 12-14* : 67-74, 2000.
- [13] Paramesvaran Nair P.K. *History of Malayalam Literature*. Madras: Sahitya Akademi, 1967.
- [14] Sheeba K.M. « Contextualising Sexuality : Antarjanams in the 20th century, Nambudiri caste order of Kerala » . In : R. Chatterjee ed. *Proceedings of the India History Congress. Millenium 61th Session (Kolkata 2000-2001)*. Kolkata : Indian History Congress, 930-938, 2001.
- [15] Sreedhara Menon A. *Social and Cultural History of Kerala*. New-Delhi, Bangalore: Sterling Publishers, 1979.
- [16] Tarabout Gilles. « Passage à l'art. L'adaptation d'un culte sud-indien au patronage artistique ». In : Y. Escande and J.-M. Schaeffer eds. *L'esthétique. Europe, Chine et ailleurs*. Paris: You-Feng, 37-60, 2003.
- [17] Tarabout Gilles. « Malabar Gods, Nation-Building and World Culture on Perceptions of the Local and the Global ». In : J. Assayag and C.J. Fuller eds. *Globalizing India. Perspectives from Below*. London: Anthem Press, 185-209, 2005.
- [18] Thurston E. et Rangachari K. *Castes and Tribes of Southern India* (7 vol.), New-York : Johnsons Reprint Corporation, 1965 (1909).
- [19] Vasantha Kumari. « The Madras Nambudiri Act (XXI of 1933). A Study of the Nambudiri Customs of Malabar in the Light of the Judicial Findings Antecedent to the Act ». In : *Proceedings of the India History Congress. Diamond Jubilee 60th Session (Calicut 1999)*, Aligarh: Indian History Congress, 752-764, 2000.
- [20] Warriar Sridevi. *Tiruvatira Nrttapathanam*. Trivandrum : publié par l'auteur, 1999.

Discographie

- [21] *Avani. Tiruvatirappattukal*. Sung by Chitra.1 CD Malayala Manorama Music. Cochin, 2003.

[22] *Atiratinkal. Tiruvatirappattukal.* Sung by Urmila Unni. 1 CD Ragasudha Music. Cochin, 2004.

[23] *Tiruvatirappattukal.* Dance Master : P.S. Sahadevan. 1 CD Wilson Audios. Ernakulam, 2004.

[24] *Avanitinkal. Tiruvatirappattukal.* Sung by Varija Menon. 1 CD Bayshore Records. Chennai, 2004.

Filmographie

[25] *8th Kerala State Higher Secondary Youth Festival. Tiruvatira vol.1.* 1 VCD M.C. Videos. Irinjalakuda, 2005.

[26] *8th Kerala State Higher Secondary Youth Festival. Tiruvatira vol. 2.* 1 VCD M.C. Videos. Irinjalakuda, 2005.

[27] *Tiruvatira. Tiruvatirakalippattukkal.* Sung by Thripunithura Tiruvathira Kala Kendra, Kannipayoor Sreelatha and Narayanan Namboothiripad. 1 VCD Metro Vision. Ernakulam, 2006.

¹ Deux noms de constellations correspondant à des fêtes importantes du calendrier rituel kéralais. La danse, faisant partie intégrante des cérémonies, est aussi appelée "*tiruvatirakali*" ("jeu de *tiruvatira*").

² Translittération anglaise de "*Ilava*", la caste des récoltants d'alcool de palme.

³ Association des *Nayar*, caste dominante au Kerala.

⁴ Le *Tiruvitamkur Malayala Brahman Regulation* est adopté en 1930 puis, le *Madras Nambudiri Acts* en 1933 ([19] Vasantha Kumari 2000 : 752-763).

⁵ À l'époque, nombreuses sont les jeunes femmes *namputiri* qui étaient contraintes de se marier avec des hommes âgés de leur caste et qui pouvaient devenir veuves à l'âge de l'adolescence.

⁶ Le nom des participantes n'est jamais mentionné, ni celui de leur école ou lieu de résidence.