



**HAL**  
open science

# La transmission des danses cambodgiennes en France. Quêtes identitaires et enjeux de perpétuation d'un patrimoine national

Lucie Labbé

► **To cite this version:**

Lucie Labbé. La transmission des danses cambodgiennes en France. Quêtes identitaires et enjeux de perpétuation d'un patrimoine national. Moussons: recherches en sciences humaines sur l'Asie du Sud-Est, 2023, Après la migration. Trajectoires, transmission, appartenances des populations venues d'Asie du Sud-Est, 42, pp.11113. 10.4000/moussons.11113 . hal-04370951

**HAL Id: hal-04370951**

**<https://hal.science/hal-04370951>**

Submitted on 4 Jan 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0  
International License

# La transmission des danses cambodgiennes en France

## Quêtes identitaires et enjeux de perpétuation d'un patrimoine national

Lucie Labbé\*

Centre Asie du Sud-Est, CNRS, EHESS, INALCO, Paris, France

### INTRODUCTION

À leur arrivée en France à la fin des années 1970 et durant la décennie qui suivit, les réfugiés du Sud-Est asiatique ont été accueillis par des réseaux d'entraide organisés autour de structures d'accueil et d'accompagnement dans différentes régions de France. Les activités d'aide sociale et les actions culturelles se sont poursuivies dans un cadre associatif, la plupart des grandes villes de France où se sont installées des familles cambodgiennes voyant éclore des associations culturelles tournées vers l'aide à l'insertion des réfugiés et la mise en place de temps forts liés aux calendriers khmer et bouddhique<sup>1</sup>.

\* Lucie Labbé est anthropologue culturelle affiliée au Centre Asie du Sud-Est (CNRS, EHESS, INALCO) à Paris. Ses recherches portent sur la danse royale, ou classique, khmère avec une attention particulière portée à l'apprentissage, ses techniques et les rituels qui l'entourent, ainsi que sur les relations entre esthétique et autorité. Elle documente également l'histoire coloniale et l'iconographie des danseuses royales cambodgiennes, notamment en tant que post-doctorante financée par le Center for Khmer Studies (CKS) et l'École Française d'Extrême-Orient (EFEO).

La mention d'activités de danse apparaît régulièrement dans les écrits et études consacrés aux associations et aux événements culturels organisés par des Cambodgiens en France, comme dans les autres pays d'accueil de réfugiés cambodgiens dans le monde. Le plus souvent, la mise en place de cours de danse est évoquée au même titre que celle des cours de langue proposés aux enfants cambodgiens et d'origine cambodgienne sur le temps extra-scolaire. La représentation scénique de danses dites « traditionnelles », « populaires », « folkloriques » ou encore « de ballet » semble, quant à elle, généralisée dans le cadre festif du Nouvel An khmer qui réunit un grand nombre de familles cambodgiennes chaque année, au mois d'avril. La transmission de différents styles chorégraphiques aux jeunes générations est souvent présentée comme une évidence, dans le sens implicite d'une continuité avec des pratiques culturelles qui auraient été celles des réfugiés avant leur départ du Cambodge. Les modalités de cette transmission ont pourtant fait l'objet de peu d'études détaillées, que ce soit dans les premiers temps de l'installation de réfugiés cambodgiens en France ou par la suite, alors que l'enseignement de danses cambodgiennes et leur représentation en contexte festif restent attestés.

Partant de ce constat, je souhaite ici réinterroger l'apparente évidence de la danse comme support identitaire et culturel des Cambodgiens et de leurs enfants et petits-enfants installés hors de leur pays et notamment en France. Il s'agira alors de montrer comment la danse khmère est devenue, dans l'exil, un support de monstration identitaire fort vis-à-vis de la société majoritaire. Pour ce faire, je reviendrai brièvement sur l'histoire récente des danses scéniques cambodgiennes et leur lien avec la France. Je m'appuierai ensuite principalement sur les recherches ethnographiques que je mène depuis une vingtaine d'années dans des écoles de danse de plusieurs associations, à Rennes et en région parisienne ainsi qu'au Cambodge. Des notes de terrain et des archives transmises par l'anthropologue Ida Simon-Barouh sur les activités de l'Association khmère d'Ille-et-Vilaine dans les années 1980 viendront compléter les témoignages que j'ai pu collecter plus tardivement sur les premières années d'activités associatives<sup>2</sup>. Il s'agira, à travers les exemples de différents groupes de danse, d'éclairer à la fois leur raison d'être, les attentes des enseignants, des élèves et, plus largement, des familles vis-à-vis des enseignements de la danse, mais aussi les conditions et les enjeux de cette transmission au fil du temps.

## REGARD SUR LES DANSES SCÉNIQUES AU CAMBODGE

### La danse khmère au Cambodge et en France avant 1970

Les premiers contacts entre danses du Cambodge et public français se sont développés durant la colonisation, d'abord à travers la figure des danseuses royales qui étaient alors au service de la cour. Avec la mise en place du protectorat français sur le Cambodge en 1863, les Français furent parmi les premiers à documenter la pratique de la danse à la cour des rois Norodom (r. 1860-1904) et Sisowath (r. 1904-1927), que ce soit par la photographie et la cinématographie ou par des gravures

et des écrits dont le niveau de précision et d'objectivité était variable. C'est par ailleurs, et pour les mêmes raisons, en France que des danseuses royales khmères se produisirent pour la première fois en dehors du Cambodge, dans un contexte de divertissement qui s'écartait du rôle rituel et cérémoniel qui était le leur à la cour de Phnom Penh jusqu'alors. En 1906, d'abord, puis en 1922 et en 1931, les organisateurs des Expositions coloniales de Marseille et de Vincennes firent en effet figurer au programme des divertissements des danses royales cambodgiennes. Ces programmes, et plus encore les danseuses elles-mêmes, firent sensation auprès du grand public, tout particulièrement en 1906, lorsque le roi Sisowath lui-même fit le voyage jusqu'en France (Thiounn 2006 ; Bellow 2019). Ce succès fut sans doute influencé par la presse écrite, alors en plein essor, dans la mesure où plusieurs quotidiens et hebdomadaires traitèrent régulièrement des danseuses dans leurs colonnes et qu'elles firent à plusieurs reprises les premières pages<sup>3</sup>. Toutefois, après la Seconde Guerre mondiale, puis après l'indépendance du Cambodge en 1953, la prégnance de l'image – voire de tout un imaginaire – de « la danseuse cambodgienne » s'est peu à peu estompée dans les consciences françaises. Ainsi, malgré une nouvelle apparition de la troupe de ballet royal en 1964 en France, dans un contexte plus confidentiel, à l'Opéra Garnier et en présence du roi Norodom Sihanouk et du président Charles de Gaulle, bien peu nombreux sont les Français pour qui cette forme de danse était encore évocatrice au milieu des années 1970.

Entre-temps, au Cambodge même, la danse royale, jusqu'alors étroitement liée à la famille royale, à l'exception de quelques troupes provinciales, était devenue une animation touristique, en particulier dans la région de Siem Reap. Ce phénomène faisait suite au succès des danseuses royales en France au tout début du siècle. Il se renforça au moment de l'indépendance du Cambodge alors que la danse royale, comme les temples d'Angkor et tout particulièrement le plus célèbre d'entre eux, Angkor Vat, étaient érigés en symboles nationaux. Cette danse royale s'était ensuite institutionnalisée en intégrant l'université royale des beaux-arts (URBA) dans les années 1960. On continuait alors à parler de « danse royale » (en khmer *rapām brah rājadrabry*<sup>4</sup>) parallèlement au nouveau vocable de « danse classique » qui commençait à être utilisé dans les écrits en français avec pour équivalent khmer « *rapām purān*<sup>5</sup> ». En effet, l'intégration de la danse royale au sein de l'URBA n'effaçait en rien son lien, toujours effectif, avec la royauté ni sa vocation rituelle. Elle en faisait toutefois aussi une pratique artistique professionnelle au même titre que d'autres formes d'arts scéniques, parmi lesquelles les danses folkloriques.

Ce répertoire de danses folkloriques, nouvellement créé au milieu du xx<sup>e</sup> siècle à partir d'une base gestuelle issue du répertoire de cour et de musiques populaires, était présenté comme directement inspiré de pratiques dansées rurales. Créé et transmis au sein du Théâtre national puis de l'URBA, il avait pour vocation de renforcer la cohésion nationale en illustrant la vie quotidienne – réelle ou fantasmée – des Khmers et des minorités ethniques du pays dans des chorégraphies vives et joyeuses destinées à une représentation scénique. Si certaines chorégraphies, tel l'exemple le plus documenté du *truṭi* (Khoury 2004), sont en effet des adaptations

scéniques de danses de procession populaires, l'origine et les sources d'inspiration d'autres chorégraphies, comme celles attribuées aux minorités cham ou à celles des hauts plateaux du Cambodge, sont plus floues. À la différence du répertoire classique, majoritairement féminin, les danses folkloriques sont, le plus souvent, interprétées à parts égales par des hommes et des femmes.

Ce sont ces deux formes de danse aux origines et aux répertoires historiquement différenciés, l'une dite « royale » ou « classique », l'autre « folklorique », que l'on retrouvera le plus dans les programmes de spectacles donnés par les associations cambodgiennes en France à partir de la fin des années 1970. Une troisième forme de danse très représentée en France, que ce soit dans le cadre associatif ou lors de cérémonies familiales, est celle de type « *rām van'* » (« danse en cercle » dite « populaire ») qui sont le plus souvent exécutées par les invités, hommes comme femmes, sur la piste de danse et dont il existe des versions chorégraphiées pour la scène. Ce répertoire se compose de plusieurs séries de mouvements dont chacune est adaptée à un rythme musical particulier et porte un nom distinctif (*rām van'*, *rām kpāc'*, *saṅavan'*, *lamlav*). La plupart sont effectuées en cercle, les danseurs et danseuses se tenant les uns derrière les autres, souvent dans une alternance homme/femme, et se déplaçant au rythme de la musique dans le sens anti-horaire. Les mouvements des mains et des bras, là encore, peuvent être rapprochés de ceux à la base des danses classiques et folkloriques. Bien que l'auteur des écrits de référence sur les arts performatifs du Cambodge en langue khmère, Pich Tum Kravel, donne une origine ancienne à ces danses (Kravel 2010 : 88), je n'en ai pas trouvé de trace avant les années 1950. Dans un programme de festivités officielles données par le gouvernement cambodgien en l'honneur de Zhou Enlai en 1956, le *rām van'* est, au contraire, présenté en tant que « danse moderne » dont les gestes simples et l'accompagnement musical sont dits moins complexes que ceux de la danse royale. Dans ce programme comme dans plusieurs autres, datés des années 1950 et 1960, il est également précisé que le *rām van'* est alors en vogue à la campagne comme à la ville et qu'il aurait d'abord été interprété au Laos et en Thaïlande avant d'être adopté au Cambodge<sup>6</sup>.

## Un processus de démocratisation des savoirs dansés accéléré après la guerre

En 1975, avant la prise de Phnom Penh par les Khmers rouges, les principaux dépositaires des répertoires de danse classique et folklorique étaient des professionnels spécialisés dans l'un ou l'autre style. S'il semble qu'une partie de ces répertoires pouvait être enseignée dans certaines écoles de la capitale, leur pratique à l'échelle du pays restait *a priori* limitée ; en particulier celle des danses d'origine royale qui gardaient une dimension élitiste. De même, les opportunités, pour la population cambodgienne, de voir ces danses lors de représentations scéniques restaient, semble-t-il, rares. Avec la prise de pouvoir des Khmers rouges qui, dans leur idéologie communiste extrémiste, prônaient l'éradication des modes de vie citadins,

de la religion et, plus largement, de la culture – à plus forte raison celle liée aux précédents gouvernements, à la royauté et aux croyances religieuses – la vie des artistes issus de l'URBA fut directement menacée. Comme une grande partie de la population, beaucoup furent victimes des travaux forcés, de la malnutrition et du manque de soin, mais aussi, on peut le supposer, des exécutions perpétrées par les cadres khmers rouges. Parmi les professionnels de la danse classique khmère, il a été estimé que seul un dixième a survécu au régime.

À partir de janvier 1979, de nombreux Cambodgiens qui purent se libérer du joug des Khmers rouges, progressivement mis en déroute par l'armée vietnamienne, trouvèrent refuge à la frontière thaïlandaise<sup>7</sup>. Ils furent suivis, les années suivantes, par d'autres personnes fuyant la famine ou opposés au nouveau régime en place. Entre 1982 et 1983, l'Américaine Toni Shapiro fut stupéfaite d'observer que, de manière systématique et visiblement spontanée, des cours de danse classique et folklorique se mettaient en place parmi les réfugiés et les déplacés cambodgiens, non seulement en Thaïlande, mais aussi en Indonésie où des camps de transition furent créés (Shapiro 1994: 8). Elle nota le contraste entre ces activités et celles des nombreux réfugiés vietnamiens qu'elle rencontra aussi en Indonésie et conclut que, quels que soient les difficultés du quotidien et les risques encourus, « où que soient les Khmers et en quelque nombre qu'ils soient, une partie d'entre eux dansait » (*ibid.*). Toni Shapiro se rendit à nouveau dans les camps en Thaïlande en 1989 et, par la suite, elle consacra sa thèse de doctorat en anthropologie à la renaissance de la danse classique cambodgienne à Phnom Penh. Elle recueillit ainsi de nombreux témoignages d'artistes. Ses travaux, de même que des archives de l'époque ainsi que quelques récits personnels que j'ai pu moi-même recueillir, apportent un éclairage quant aux différentes raisons qui ont pu pousser à mettre en place et privilégier des dispositifs de transmission de la danse dans ce contexte particulier.

Dans les camps, le quotidien restait difficile pour les survivants de quatre années de mauvais traitement et d'insécurité extrêmes. La nourriture était rationnée, la menace de bombardements constante et les occupations manquaient. Occuper corps et esprit par les apprentissages scolaires et artistiques, pour les enfants, pouvait représenter un véritable espace de liberté, un sentiment d'évasion vers une « vie d'avant », un « là-bas » plus sécurisant faisant repère. C'est ce qu'exprime par exemple cette jeune mère de famille, arrivée dans un camp de la frontière thaïlandaise entre l'âge de 9 et 10 ans et qui y resta trois années :

Là-bas, parce qu'on est tous réfugiés, il n'y a rien d'autre à faire, c'est une occupation. [On] reste dans un camp où c'est fermé tout autour, on n'a pas le droit de sortir. Les heures de sortie sont un peu limitées. Et quand on crée des danses, c'est pour rendre la vie moins triste aussi, on se sent un peu moins enfermés. Ça nous [donne l'impression que l'] on n'est pas enfermé dedans. Parce que c'est la vie là-bas... (M<sup>me</sup> L., entretien de décembre 2006, Rennes.)

On peut également interpréter ces activités en termes psychologiques par le besoin de se réapproprier son corps après des années de restrictions et de travaux forcés,

mais aussi de retrouver une identité positive et de recréer une cohésion sociale autour de projets communs. Pour les plus jeunes enfants, qui n'avaient pas vécu ou gardé de souvenir du Cambodge d'avant les Khmers rouges, la danse contribuait à se construire une image positive du pays. Le modèle de joie de vivre associé à la vie paysanne dans le répertoire folklorique représentait, par exemple, un mode de vie idéal à l'opposé de celui prôné par les Khmers rouges dans lequel ils avaient grandi.

Du point de vue des professeures à l'origine de la transmission, il s'agissait de contribuer au bien-être des élèves, ceci sans sélection à l'entrée comme c'était le cas à l'URBA. Voan Savay, danseuse professionnelle formée au palais royal, ouvre et gère une école de danse avec son époux, danseur folklorique, dans le camp d'Ampil (Shapiro-Phim 2008). D'abord déterminée à quitter le Cambodge vers un troisième pays d'accueil, elle décida de rester une dizaine d'années dans le camp après avoir commencé à enseigner et fit de ce projet une priorité.

Avant d'arriver, j'avais déjà entendu dire qu'il y avait de la danse dans les camps [...]. Ça n'était pas toujours des professionnels qui faisaient ça. C'étaient des gens qui connaissaient un peu la danse. Des professionnels étaient passés dans les camps. Ils étaient arrivés au début, avaient enseigné un peu, puis [ils] étaient partis pour d'autres pays. Ils n'étaient pas restés. Beaucoup d'élèves restaient sans professeur pour les entraîner, alors j'ai voulu m'en occuper. Petit à petit, on a pu avancer. (Voan Savay, entretien du 8 octobre 2013, région parisienne, traduction du khmer de l'autrice.)

Voan Savay explique également comment l'école, qui regroupait enseignements scolaires généraux, danse, théâtre et musique, a permis de faire bénéficier aux enseignants et aux élèves, en particulier aux orphelins, de rations alimentaires supplémentaires<sup>8</sup>.

La récurrence des enseignements artistiques, et en particulier ceux des danses classiques et folkloriques, a pu être remarquée par les observateurs extérieurs et notamment ceux appartenant aux structures d'aide humanitaire. C'est probablement de ce fait qu'a découlé, après la fermeture des camps, la volonté des fondateurs étrangers d'organisations non gouvernementales (ONG) d'aide à l'enfance d'ouvrir à leur tour des cours de musique et de danse au sein de leurs structures. Lors de mes premiers travaux de recherche au Cambodge, j'avais en effet pu observer à quel point les activités de danse étaient perçues comme une évidence au sein de ces structures (Labbé 2016b : 324-328). Les principales problématiques évoquées pour justifier ces enseignements en contexte humanitaire étaient centrées sur les idées de « perte d'identité » et d'épanouissement personnel des enfants. Des discours relatifs aux enjeux de préservation de la danse elle-même, en tant que pratique culturelle mise en danger par quatre années d'interdiction et par la mort de nombre de ses détenteurs, étaient portés par les professionnels de l'URBA et les membres de la royauté, mais peu par les acteurs de l'humanitaire.



## LA DANSE CAMBODGIENNE EN FRANCE, ANNÉES 1970-1990

Dès les années 1970, en France, on peut distinguer deux types de groupes de danse distincts selon la place et le rôle qu'elles occupent : d'une part, les groupes de danse créés dans le cadre d'associations d'aide ou d'entraide à destination des réfugiés cambodgiens, d'autre part ceux voués avant tout à la préservation et à la transmission de la danse pour lesquels l'aide aux réfugiés et au pays d'origine est une mission secondaire. Pour expliciter les conditions d'existence de chacun de ces types d'associations et leurs enjeux, je présenterai ici deux exemples représentatifs, à savoir le Ballet classique khmer (BCK) de Paris et l'Association khmère d'Ille-et-Vilaine (AKIV) en Bretagne.

### « Une flamme vacillante entretenue par une poignée de danseuses en exil<sup>9</sup> »

La première troupe de danse classique khmère formée en Europe est très probablement celle du Ballet classique khmer (BCK) fondé par la princesse et danseuse Norodom Vacheahra à Paris en 1976 avec le concours d'autres membres de la famille royale et d'anciens danseurs et danseuses formés au palais royal<sup>10</sup>. Ces personnes se sont réunies pour poursuivre la pratique de la danse classique qui avait été interrompue dès la prise de pouvoir des Khmers rouges. En ce sens, et parce qu'elle était directement liée à la royauté, la troupe du BCK se posait en quelque sorte comme un substitut du « ballet royal » et assurait la continuité d'une pratique considérée comme menacée. À partir de 1979, de nouvelles élèves danseuses arrivées du Cambodge intégrèrent la troupe dont les préoccupations rejoignirent celles des autres associations de danse khmère, avec toutefois la reconnaissance d'un prestige particulier lié aux qualités spécifiques des enseignants et enseignantes. Le BCK se consacrait exclusivement au répertoire classique avec des chorégraphies mettant en scène les différents personnages du répertoire : personnages féminins, masculins, de démons géants *yaks* et de singes soldats qui, chacun, évoluent avec une qualité gestuelle différente nécessitant un enseignement spécifique. Il a pu se produire occasionnellement aux côtés de la Troupe artistique khmère (TAK) du Cedorek (Centre de documentation et de recherche sur la civilisation khmère) dont le répertoire se concentrait, tout au moins au moment de sa création, sur des chants et des danses populaires et folkloriques. Ce collectif avait été créé deux ans après le BCK dans un but de recherche, de conservation et de valorisation de la culture khmère.

Dès 1984, les responsables du BCK qui s'étaient donné pour mission de « transmettre le patrimoine national aux jeunes générations, qui deviendront à leur tour détentrices de la tradition », relevaient la difficulté de la tâche, estimant que ces dernières ne connaissaient pas ou peu la culture khmère. Dans un prospectus daté de cette année-là, cette problématique était verbalisée en termes de « perte d'identité culturelle » que l'enseignement de la danse, complété par des conférences sur l'histoire, l'art et la religion, devait pallier<sup>11</sup>. Un processus de recherche des gestes



de la danse pour recréer des chorégraphies était explicité, ce qui traduit un sentiment de responsabilité quant à la préservation de savoirs menacés de disparition. Un tel sentiment semble toutefois avoir été moins marqué chez les plus jeunes danseuses. C'est en tout cas ce que laisse entendre le documentaire de Patrick Kebadian dans lequel l'une des élèves du BCK explique que la danse classique khmère est avant tout pour elle un loisir, tandis qu'elle entend ses aînés en parler en termes de « résistance culturelle » (Kebadian [1989] 2009). Aux craintes liées à la perte de leur culture s'ajoutait, pour les responsables de l'association, celle de voir la danse classique perdre son « sens », ce que l'on peut comprendre comme son rôle rituel si ce n'est politique, c'est-à-dire dans le contexte cambodgien, essentiellement royal.

Cette question est également évoquée par Charles Meyer, auteur et éditeur proche du roi Norodom Sihanouk. Celui-ci exprime un sentiment d'urgence à poursuivre la pratique de la danse classique de façon ininterrompue ; un enjeu qui peut être perçu en termes culturels comme politiques. Après l'intervention des Khmers rouges, C. Meyer estime en effet que la danse d'origine royale restait en péril dans un Cambodge sous autorité vietnamienne, « l'art du ballet [étant] incorporé dans la nouvelle liturgie d'État d'inspiration soviétique, avec la diffusion d'une propagande qui est la négation même de son esprit » (Meyer 1984 : 66-67). Selon lui, le BCK, ayant remis en place les cérémonies d'hommage aux maîtres de la danse telles que pratiquées autrefois à la cour et à l'URBA, est alors seul garant de la continuité de l'« esprit de la danse sacrée » mis à mal « depuis le renversement de la monarchie et de ses divinités tutélaires » (*ibid.* : 67). Selon ce point de vue, cet « esprit » de la danse attaché à la royauté et à ses rituels sera réhabilité plus tard au Cambodge, avec le retour du roi Norodom Sihanouk en 1991 et la prise en main de la troupe de Ballet royal par sa fille aînée, la princesse Norodom Buppha Devi. Sous la direction de la princesse, assistée de maîtres de danse et de musique issus de la cour, cette troupe réunit des élèves et des artistes fonctionnaires rattachés au ministère de la Culture et des Beaux-Arts pour des prestations ponctuelles. Elle peut-être, dans une large mesure, considérée comme la continuité de l'ancienne troupe basée au palais. De fait, les activités du BCK cessèrent au cours de la décennie 1990 pour ne reprendre que quelques années plus tard, dans un nouveau contexte.

## Visibilité, valorisation et lien social : la danse khmère en contexte associatif

Dans la continuité des activités proposées dans les camps de réfugiés, les tout premiers cours de danse khmère sont mis en place en France au début des années 1980. Ils sont organisés par des professeurs dont une partie seulement avait été formée au Cambodge avant 1975 ou dans les camps de réfugiés. Au sein de l'Association khmère d'Ille-et-Vilaine (AKIV)<sup>12</sup>, les cours de danse furent pris en charge par un jeune homme qui avait été initié aux danses folkloriques dans

un cadre familial, sa sœur ayant elle-même été formée par une danseuse issue de l'URBA<sup>13</sup>. Ces cours succédaient à ceux de langue et de culture khmère proposés aux enfants des adhérents chaque samedi après-midi, selon un dispositif que l'on retrouve semblable dans d'autres contextes associatifs khmers alors. Tout comme ce fut le cas de la troupe du BCK, le groupe de danse ainsi formé s'illustra d'abord dans le cadre de festivités réunissant de nombreux réfugiés cambodgiens au sein de foyers d'accueil, puis d'associations, et auxquelles étaient conviés professionnels et bénévoles accompagnants, amis ou encore représentants des administrations locales. Peu à peu, la troupe fut aussi sollicitée par les structures de la ville à l'occasion de différentes manifestations culturelles et humanitaires.

Des entretiens menés par I. Simon-Barouh auprès de Cambodgiens de Rennes dans les années 1980 ressort le rôle important de la troupe de danse de l'AKIV comme initiatrice ou renfort de liens sociaux positifs avec d'autres habitants de l'agglomération. À titre d'exemple, une mère de famille raconte comment sa fille, d'abord appelée de façon dénigrante « chinotok » se trouva finalement valorisée par ses camarades d'école après qu'ils l'ont vu danser. De cet épisode découla un intérêt pour le Cambodge de la part des amis de la fillette qui elle-même, pour répondre à leurs questionnements, s'enquit de détails sur sa culture d'origine auprès de ses parents<sup>14</sup>. Certains membres insistent aussi sur les opportunités de recrutement professionnel dans divers secteurs, hors de la sphère des arts et de la culture, que des prestations de danse ont représentées en permettant à un réseau de se créer au-delà du cercle cambodgien. Alors que d'autres, craignant que les activités de danse et les fêtes ne donnent une image d'oisiveté à l'association, auraient préféré la diriger vers des actions politiques, ces personnes estiment que les actions culturelles ont pu répondre efficacement à l'un des buts majeurs de l'association, à savoir l'aide à l'installation et l'obtention de travail.

D'après différents témoignages, les parents qui accompagnaient leurs enfants aux cours de danse le faisaient d'abord dans une démarche de transmission culturelle, au même titre que les cours de langue et culture khmères. Plus tard, la volonté d'aider l'association à travers la danse émergea comme une autre source de motivation forte. En outre, le cours de danse représentait un moment de socialisation entre Cambodgiens membres de l'association avec, comme le décrit I. Simon-Barouh dans ses notes ethnographiques, les allers-venues d'adultes de différentes générations pendant le cours : des mères de famille avec leur dernier-né en poussette, des parents ou d'autres adultes qui profitaient de ce lieu de rencontre pour discuter. Lorsqu'ils avaient des connaissances dans ces domaines, ils apportaient ponctuellement leur aide en accompagnant les enregistrements musicaux par un jeu de tambours et de cymbales ou encore par le chant. I. Simon-Barouh note qu'à Rennes, dans les zones nouvellement urbanisées en périphérie de la ville, les relations entre voisins d'origines culturelles diverses étaient jugées distantes par les Cambodgiens, ce malgré une relative homogénéité des statuts sociaux (Simon-Barouh 1983 : 15). Par contraste, on peut supposer que la vie associative, dans ses temps forts comme dans ses activités régulières, permettait de recréer des conditions de socialisation plus proches de ce qu'avaient connu les Cambodgiens

avec des interactions fortes au sein de familles élargies et sur la base de la localité. C'est ce que résume le professeur de danse, lorsque, relatant les premières années de mise en place du groupe de danse au sein de l'AKIV, il affirme : « l'association est comme un pays pour nous<sup>15</sup> ».

Les activités de langue et de danse représentaient un fort investissement en temps pour les élèves, que ce soit dans le cadre des cours (plus de quatre heures hebdomadaires pour la danse) ou des représentations. Néanmoins, l'apprentissage de la danse n'apparaissait pas comme une priorité, que ce soit du point de vue des parents comme de celui des jeunes danseurs qui, dans leurs discours comme dans les faits, privilégiaient systématiquement leurs études et leur intégration professionnelle plutôt que ces activités. Beaucoup cessaient ainsi de se rendre aux entraînements après quelques années. De telles priorités correspondaient au but d'accompagnement à l'intégration de l'AKIV, mais elles ont régulièrement fait craindre à une disparition de la troupe de danse, faute d'effectifs suffisants entre le départ des jeunes bacheliers et l'arrivée d'une nouvelle génération de jeunes élèves à former. Les activités se sont toutefois toujours maintenues, ce jusqu'à aujourd'hui où de semblables craintes continuent d'être formulées.

La participation aux activités de danse semble avoir relevé de l'évidence dans certaines familles, mais elle ne l'était pas pour toutes, du fait de l'ambivalence de l'image de l'artiste et, plus particulièrement, de la danseuse. Cette ambivalence, récurrente dans de nombreuses cultures, qui oppose une image de douceur, de retenue et de bonne éducation à celle de la séduction, se retrouve dans les discours de certains parents. Selon des propos que j'ai pu recueillir en France comme au Cambodge, des jeunes femmes se sont vu interdire la pratique de la danse classique au motif que les danseuses étaient autrefois concubines royales<sup>16</sup> et qu'aujourd'hui encore, certaines peuvent être convoitées par des hommes influents, séduits par la grâce de leurs gestes et par l'attrait des maquillages et des parures de scène. Selon ce point de vue, la danseuse renvoie à l'image d'une femme aux mœurs légères, dévalorisée socialement.

En 1981, une mère de famille de l'AKIV expliquait que la symbolique de séduction existante dans le répertoire folklorique pouvait aussi être dérangeante vis-à-vis des jeunes filles, du fait des interactions entre garçons et filles<sup>17</sup>. Elle évoque les craintes de parents qui voyaient dans les paroles de chants relatant le départ d'un fiancé le risque d'une influence néfaste, qualifiée de superstition, sur l'avenir des jeunes filles non encore mariées. Quant aux jeunes filles de 15 à 16 ans, certaines se trouvaient gênées de devoir esquisser des gestes dansés, telle une légère caresse sur la joue du partenaire de danse. L'enquêtrice note par ailleurs que le cours, et plus particulièrement le moment même de la danse, est un moment de décontraction pendant lequel les filles « apostrophent les garçons, les mettent en boîte » ce qui, ajoute-t-elle, « ressemble fort aux joutes [orales] dont on nous parle dans les livres [sur la vie au Cambodge] ». On retrouve ainsi, dans le cadre délimité du cours de danse et chez les plus jeunes, des modes d'interactions filles-garçons tels qu'ils ont pu être vécus par leurs aînés au Cambodge dans des moments de détente collectifs.

Quant au déroulement des cours, les souvenirs d'une ancienne élève de l'AKIV, âgée de moins de 10 ans en 1980, illustrent les différents niveaux d'exigence qui pouvaient exister selon les professeurs et leur formation initiale. Elle insiste en particulier sur la différence entre formations en danse folklorique et classique chez les professeurs, ici un professeur initié aux danses folkloriques et sa sœur, également formée à la danse classique en région parisienne :

J'étais petite, mais je me souviens, ils nous mettaient en rangées. Elle se mettait devant nous, et on devait faire les gestes qu'elle faisait. Ça commençait toujours par des séances d'assouplissement [...]. Et lui, il était cool, parce qu'il ne nous faisait pas faire d'assouplissements, il ne nous faisait que le folklorique, donc ça allait. On apprenait à compter les pas comme pour la danse des pilons par exemple, ou pour la danse des paons [...]. Mais elle, elle était super exigeante, parce qu'elle venait de Paris, et en plus elle faisait du classique. Donc elle était hyper exigeante. Elle nous demandait des exercices d'assouplissement, je me souviens, quand on n'était pas assez cambrés, elle prenait sa clé de voiture, et clac, elle nous l'enfonçait dans la colonne ! [rire] Donc, là, tu étais obligée de bien te cambrer ! (Entretien de l'autrice avec une femme de 37 ans née au Cambodge, le 3 mars 2007 à Rennes.)

Ces souvenirs sont racontés avec le sourire et cette ancienne élève explique avoir pris beaucoup de plaisir à apprendre la danse et chercher à se perfectionner. Elle précise que beaucoup de ses camarades étaient, quant à eux, peu motivés et peu investis dans leur apprentissage par rapport à leurs aînés nés au Cambodge et alors âgés de 17 à 20 ans. Les effectifs, pour sa génération, étaient majoritairement féminins, ce qui obligeait des filles à danser le répertoire folklorique dans le rôle de garçons ; une situation qu'elles ne dépréciaient d'ailleurs pas, le niveau d'exigence étant, selon elles, moins poussés pour les rôles masculins que féminins.

Nous voyons ici illustrés deux contextes d'enseignement de la danse correspondant à des buts et des modalités différentes selon la formation initiale des professeurs et les rôles qu'ils et elles accordent à la danse. Pour tous, le cours de danse apparaît comme un moment de transmission et de socialisation privilégié entre les différentes générations. Par ailleurs, chacun des groupes de danse intègre, à divers degrés selon les périodes et les demandes, un rôle de sensibilisation aux conditions des réfugiés et des Cambodgiens restés au pays. On peut alors se demander quelles ont pu être les évolutions de ces groupes avec le renouvellement des générations en leur sein, mais aussi après la reprise à grande échelle de la danse au Cambodge même. Entre les années 1980 et le début des années 2000, l'URBA avait en effet pu être remise sur pied, le Ballet royal dirigé par la princesse Norodom Buppha Devi avait repris ses activités cérémonielles et avait commencé à se produire en tournée en Europe, les ONG d'aide à l'enfance et l'industrie touristique commençaient à proposer aux visiteurs étrangers un large choix de spectacles de danse. De leur côté, les réfugiés cambodgiens et leurs enfants avaient, dans l'ensemble, pu trouver leurs repères en France et se tourner vers de nouvelles priorités que celles de la survie et de l'intégration. En parallèle, les enjeux d'aide au pays d'origine devenaient de moins en moins prégnants.

## QUÊTE OU DEVOIR IDENTITAIRE : LA DANSE KHMÈRE EN CONTEXTE ASSOCIATIF AU DÉBUT DES ANNÉES 2000

Un aperçu global des associations cambodgiennes dans différentes régions françaises montre que leur existence est et demeure très souvent liée à celle d'un groupe de danse qui s'illustre par des représentations au moins une fois par an. Comment comprendre l'aspect systématique de l'existence d'un groupe de danse dans les grandes villes où sont installées plusieurs familles d'origine cambodgienne ? Comment expliquer le fait que ces groupes continuent d'exister malgré des contraintes fortes en termes de mobilisation de danseuse et de danseurs ? Après avoir apporté des éléments de réponse quant aux conditions de création et de développement de tels groupes entre la fin des années 1970 et le début des années 1990, il reste à s'interroger sur la perpétuation de ces groupes par la suite, pour les générations arrivées très jeunes ou nées en France et leurs propres enfants. Je reviendrai ainsi sur la manière dont le cours de danse et les moments festifs – où la danse est présentée sur scène, mais aussi réalisée de manière participative par les invités avec les « *rām van* » – deviennent des lieux privilégiés de socialité khmère à la fois par une volonté d'affirmer une identité et avec un sentiment de devoir.

### Éléments ethnographiques

Lorsque j'ai commencé mes observations dans le milieu associatif cambodgien à Rennes au début des années 2000, les cours de danse n'y étaient plus associés à des enseignements de langue. De tels cours n'étaient d'ailleurs mis en place que ponctuellement à la demande d'adultes français souhaitant acquérir des bases linguistiques. Des cours de danse avaient toujours lieu à l'AKIV et j'ai mené mes observations dans une seconde association, Solidarité Bretagne-Cambodge (SBC), née en 1999 d'une scission au sein de l'AKIV. La professeure, arrivée depuis peu d'une autre région de France, n'était pas professionnelle, mais avait suivi des cours au palais royal pendant plusieurs mois dans sa jeunesse. Elle était assistée par une autre Cambodgienne qui prenait en charge plus particulièrement l'enseignement de chorégraphies classiques aux plus jeunes enfants. Le déroulement des cours était en partie similaire à ce qu'avait observé I. Simon-Barouh dans les années 1980, avec des enfants de tous âges qui se succédaient dans l'apprentissage de danses folkloriques et classiques pendant l'après-midi du samedi ou du dimanche. Des adultes assistaient régulièrement aux cours, en particulier des mères et grands-mères d'élèves. La sœur de la professeure, elle aussi formée aux rudiments de la danse classique et déjà âgée, apportait parfois un accompagnement musical en frappant sur un petit tambour en peau de serpent.

Le groupe de danse se composait majoritairement d'enfants scolarisés à l'école primaire et au collège, d'origine khmère et pour la majorité nés en France d'un ou deux parents cambodgiens. Sur des périodes de quelques mois à quelques années, des enfants français, et parfois également leurs parents, ont intégré le groupe

de danse et participé aux représentations. Cette participation était encouragée et valorisée par les responsables de l'association qui y voyaient une preuve de l'œuvre de rapprochement entre Bretons et Cambodgiens affichée dans le nom de l'association. Des femmes adultes, mères d'élèves et anciennes danseuses à l'AKIV, venaient ponctuellement renforcer les effectifs pour la fête du Nouvel An khmer.

Le répertoire du groupe de danse incluait une demi-douzaine de danses classiques parmi les plus connues et les plus couramment représentées et qui faisaient intervenir uniquement des personnages féminins (à la différence des ballets narratifs, plus complexes et mobilisant une diversité de personnages) telles la « Danse des souhaits » (*rapām jūn bar*), celle des « Jeunes filles en ligne » (*rapām nārī jā juor*) et celle des « Fleurs du monde » (*rapām pupphā lokī(y)*) interprétées par les plus jeunes, ou encore l'emblématique « Danse des apsaras » (*rapām apsarā*). Lorsque plusieurs petits garçons pouvaient être mobilisés, la professeure leur enseignait une danse de singe soldats (*svā bal*) issue du répertoire classique. L'autre partie importante du répertoire était composée de danses folkloriques, avec une volonté d'ajouter à un répertoire initial (danse des noix de coco, des pilons, de la pêche, des paons de Pursat, du foulard magique dite d'origine *cām*, etc.) des créations récentes issues de l'URBA, comme la danse des *kramā* ou d'autres, inspirées de minorités montagnardes du Cambodge. Une autre chorégraphie dite « *hum ron* », danse propitiatoire effectuée en introduction des représentations de théâtre *yīke* faisait aussi partie du répertoire ainsi que, très ponctuellement, des extraits de théâtre *yīke* chantés et dansés. Parfois, des adultes étaient sollicités pour présenter de nouvelles danses à l'occasion du Nouvel An khmer. La professeure créait pour eux des chorégraphies dites « populaires » basées sur la gestuelle des danses de type *rām vañ'* et interprétées sur des rythmes pop khmers.

La motivation des enfants et adolescents d'origine cambodgienne était fluctuante et ils affichaient peu d'enthousiasme pendant la durée des cours de danse. Cette motivation augmentait toutefois sensiblement lorsque des adultes de l'association prenaient le temps de valoriser leur travail, tout particulièrement en explicitant le lien direct entre leurs prestations et les œuvres réalisées par l'association au Cambodge. En effet, la situation des réfugiés cambodgiens ayant évolué, la nouvelle association avait moins vocation à aider à l'insertion – bien que cette mission restât un objectif – qu'à apporter une aide humanitaire au Cambodge par le biais de comités médicaux et de parrainage particulièrement actifs. Les représentations de danse lors de différentes manifestations dans le département permettaient ainsi de faire connaître l'association et de récolter des fonds nécessaires à son fonctionnement et à la réalisation des œuvres humanitaires telles que la construction d'hôpitaux et de sanitaires ou le forage de puits en milieu rural. Les jeunes que j'avais questionnés à ce sujet indiquaient tous se rendre aux cours de danse d'abord par obligation, suivant le souhait de leurs parents et pour aider l'association et, ensuite par plaisir de se retrouver entre jeunes partageant des expériences communes. Comme c'était le cas une vingtaine d'années plus tôt, la priorité restait la réussite aux examens et les études en vue d'une bonne insertion professionnelle. De ce fait, le phénomène d'abandon des cours de danse par les



élèves à partir de l'entrée au lycée perdurait, remettant invariablement en question la persistance du groupe de danse au sein de l'association. Il en était de même pour le groupe de danse de l'AKIV qui continuait ses activités de manière similaire et avec le même enseignant qu'à ses débuts.

Malgré des craintes renouvelées chaque année, à l'issue des festivités du Nouvel An, les responsables du groupe parvenaient à réunir des enfants et des adolescents qui contribuaient chacun, pour une année ou plus, au maintien d'une activité jugée indispensable. En effet, outre le rôle d'étendard que pouvait jouer la troupe vis-à-vis de l'extérieur, la fête de Nouvel An ne pouvait pas être envisagée sans sa participation. Or, comme dans de nombreuses autres associations de Cambodgiens en France, l'organisation de cet événement festif fédérateur restait une mission essentielle de SBC, rythmant le quotidien des adhérents et de leurs proches venus parfois d'autres départements pour y assister en famille. Au fil du temps, la troupe fut de moins en moins en capacité de répondre aux sollicitations extérieures qui, elles-mêmes, se faisaient moins nombreuses. On assista toutefois à un regain d'activité durant les années 2010 avec l'arrivée de nombreux étudiants venus du Cambodge inscrits en master et doctorat avec le soutien logistique de l'association. Sans expérience de danse préalable, ceux-ci intégraient avec enthousiasme le groupe de danse en participant aux danses folkloriques et populaires et en apportant une aide pratique à divers autres niveaux de l'organisation d'événements festifs.

## Danser pour se sentir et se dire Cambodgien en France

Nous avons vu que le moment du cours de danse représentait une occasion de rencontres et d'échanges entre Cambodgiens de différentes générations dans années 1980. Ce phénomène apparaissait toujours lors de mes enquêtes en Ile-et-Vilaine et en région parisienne dans les années 2000 et, de manière plus ou moins marquée, jusqu'à aujourd'hui. Par ailleurs, j'ai souvent entendu employer la notion de « famille » pour qualifier des groupes de danse tels que le Groupe artistique des jeunes khmers (GAJK), un groupe de danse folklorique basé en Seine-et-Marne regroupant alors majoritairement des jeunes âgés d'une vingtaine d'années et plus, ou encore Selepak Khmer, une école de danse proposant des cours de danse folklorique et classique à des enfants et des jeunes dans le même département. Dans toutes les associations où j'ai effectué des enquêtes, certains élèves avaient effectivement entre eux des liens de famille, parfois éloignés et pas toujours précisément définis pour les intéressés eux-mêmes, mais toujours revendiqués.

À ces liens familiaux élargis reconnus s'ajoutaient, sur un plan plus large, un lien symbolique établi à travers l'emploi de la langue khmère et du langage classificatoire emprunté au registre de la parenté. Dans le cadre associatif, les termes d'adresse et de référence khmers sont en effet utilisés par tous, y compris par les « moins » khmérophones, de plus en plus nombreux au fil des générations. Selon cet usage courant dans la vie quotidienne au Cambodge, toute personne de la même génération qu'*ego* est appelée « frère » ou « sœur »<sup>18</sup>, celle de la génération des parents est appelée « oncle » ou « tante » et les personnes plus âgées « grand-



père » ou « grand-mère ». Pour les enfants qui participaient au cours de danse, celui-ci constituait donc un moment privilégié pour acquérir ou mettre en œuvre ce vocabulaire en dehors de la famille nucléaire ou élargie.

Les relations sociales khmères sont particulièrement hiérarchisées, ce qui se traduit dans le langage, mais aussi dans une symbolique verticale du corps et de l'espace (Guillou 2001). La salle de danse est aussi un lieu d'apprentissage de cette hiérarchie et de codes corporels qui y sont associés. Certains de ces apprentissages se faisaient de façon active, via des demandes précises de la part des adultes et des aînés, à commencer par le salut mains jointes que l'on incitait les enfants à adresser aux aînés dès le plus jeune âge (Simon-Barouh 2001 : 87). D'autres, que j'ai observés au Cambodge, ne faisaient que plus rarement l'objet de sollicitations ou de corrections explicites, telle la manière de s'incliner légèrement lorsque l'on est contraint de passer devant un aîné. De la même façon, des manières d'être, associées au respect envers les aînés, en particulier les adultes et personnes âgées, m'ont paru moins systématiquement suivies au fil des générations : le fait de ne pas les contredire, d'accepter leurs brimades et critiques sans broncher par exemple. Dans le cadre des associations spécialement dédiées à la danse classique en région parisienne, il arrive que de tels comportements soient source de tension entre élèves et professeurs<sup>19</sup>. Celles qui y enseignent sont en effet des danseuses professionnelles formées au sein du Ballet royal ou de l'École des beaux-arts<sup>20</sup> et elles appliquent un enseignement souvent plus rigoureux que dans les autres contextes associatifs. Pour les jeunes générations d'élèves nées en France, les modalités de cet enseignement peuvent paraître rudes et peu respectueuses de leur sensibilité et de leur individualité. Cela donne parfois lieu à des réactions, pas toujours volontaires, mais perçues comme insultantes par les enseignantes, là où une acceptation passive est attendue.

On peut présupposer, chez les parents qui amènent leurs jeunes enfants aux cours de danse, une volonté que leur soit inculquée une bonne tenue corporelle et de « bonnes manières » d'être moralement, comme j'ai pu l'entendre lors d'entretiens réalisés à l'École secondaire des beaux-arts (ESBA) au Cambodge. De tels points de vue sont toutefois peu explicités par les adultes en France. De manière générale, le ressenti kinesthésique, ce que la danse fait au corps, était peu verbalisé par les élèves danseurs et danseuses comme par leurs parents membres de l'association SBC dans les entretiens menés en 2006-2007. La pratique de la danse y était plutôt justifiée – et valorisée – pour ce qu'elle donnait à voir. Il s'agissait, pour de jeunes mamans d'élèves en particulier, de montrer et affirmer une identité cambodgienne en dansant « khmer ». Pour elles, suivre un mode de vie khmer, par exemple en respectant des préceptes religieux à domicile, ne pouvait être suffisant pour se dire cambodgien. Encore fallait-il le manifester au grand jour, notamment en entrant dans la ronde lors du bal du Nouvel An, quitte à devoir apprendre les gestes avant, seul chez soi, à l'aide de vidéos de karaoké khmer<sup>21</sup>.

Le point de vue de ces jeunes mères de famille comme celui des élèves du cours de danse s'exprimait en termes de devoir : celui de se « motiver », de répondre à l'appel des plus âgés et d'être présent et actif lors des manifestations organisées

par l'association. Il s'agissait pour elles d'affirmer un respect envers les ancêtres et une solidarité qu'il était important de confirmer vis-à-vis des Cambodgiens, mais aussi des non-Cambodgiens, Français et, surtout, Laotiens et Vietnamiens qui, ayant des modes de vie relativement similaires, étaient considérés comme aptes à porter un jugement d'autant plus aiguisé lors des activités partagées. En ce sens, le niveau de technicité avec lequel étaient réalisées les danses importait moins que le fait même de les présenter lorsque c'était jugé nécessaire. C'est aussi ce qui transparait au sein de groupes dont les élèves, ne disposant pas d'enseignant formé à la danse, apprennent les chorégraphies en visionnant des vidéos, ce qui résulte en une qualité de geste éloignée des canons de référence enseignés, par exemple, à l'URBA.

La question de ce qu'apporte l'apprentissage de la danse en lui-même et pour soi-même m'a été plus explicitée par de jeunes adultes apprenant la danse classique dans des associations spécialement dédiées, comme le BCK et Selepak Khmer. Certaines d'entre elles avaient commencé la danse à un jeune âge – parfois poussées par leurs parents –, avaient cessé le temps de passer leur baccalauréat, d'obtenir un diplôme d'études supérieures et un emploi, avant de revenir de leur propre initiative. Toutes suivaient alors les cours par désir de se perfectionner et disaient avoir choisi cette pratique corporelle spécifique par affinité. Si certaines pratiquaient par ailleurs d'autres activités corporelles ou d'autres styles de danse, elles disaient ressentir une attirance pour la danse classique khmère en ce qu'elle répondait à certains aspects de leur caractère ou, selon les mots de l'une d'elles, à leur « côté cambodgien » lié, entre autres, à des notions de retenue et de discrétion<sup>22</sup>.

Entrer dans les moments de socialité khmers et en respecter les codes, pratiquer les gestes de la danse et se montrer sur scène en tant que danseur ou danseuse « de danse cambodgienne » – être, donc, « danseur/danseuse cambodgien(ne) » – a pour effet d'entretenir ou d'affirmer une appartenance culturelle liée à un pays d'origine ou à une « communauté » locale. Cette notion de « communauté », souvent mentionnée lors des entretiens, est à entendre ici comme un réseau de personnes d'origine cambodgienne au sein d'une ou de plusieurs associations connectées entre elles de par leur localisation sur un même territoire ou via les familles qui en font partie. Par ailleurs, sentiment ou volonté d'appartenance culturelle khmère sont l'enjeu de profondes réflexions et questionnement chez certains Français et Françaises d'origine cambodgienne. Pour ceux-ci, le rapport à la culture d'origine de l'un ou de leurs deux parents et le rapport à la danse cambodgienne peuvent être fluctuants, entre sentiment d'obligation envers la famille ou la communauté et envie de découverte ressentie comme plus « personnelle<sup>23</sup> ».

## LES ASSOCIATIONS DE DANSE KHMÈRE EN FRANCE AUJOURD'HUI : DE NOUVELLES VOCATIONS ?

Un aperçu global des associations cambodgiennes dans différentes régions françaises montre que leur existence reste très souvent liée à celle d'un groupe de danse qui s'illustre par des représentations au moins une fois par an. Il semble

toutefois que l'on assiste à un essoufflement de certains de ces groupes au tournant des années 2010-2020. Un tel phénomène resterait à étudier avec plus de précision, dans son lien éventuel avec la crise sanitaire du Covid-19 et en ce qu'il peut refléter, ou non, une évolution dans les attentes et les besoins des nouvelles générations de Français d'origine cambodgienne en France<sup>24</sup>.

Parallèlement, le BCK, association dédiée spécialement à la danse classique khmère, a réouvert ses portes et repris ses activités avec de nouvelles élèves et de nouvelles professeures, dont certaines arrivées du Cambodge récemment. D'autres associations dédiées spécialement à l'enseignement de la danse classique khmère, à laquelle elles intègrent parfois des innovations chorégraphiques inspirées des danses et des rythmes classiques français, ont aussi vu le jour tout récemment en région parisienne, trouvant leur public et réunissant de nouveaux apprenants autour de danseuses professionnelles arrivées depuis peu du Cambodge ou circulant régulièrement entre les deux pays. Ce regain d'intérêt pour la danse classique en particulier va de pair avec une valorisation de cette danse non plus comme un reliquat, une survivance culturelle à préserver, mais comme un « trésor », un « patrimoine de l'humanité » qui aurait prouvé sa valeur intrinsèque : une source de fierté qui ne serait plus attachée à des motivations caritatives ou de compassion envers un peuple tout juste sorti de la guerre.

### La danse classique khmère en région parisienne : objet culturel de prestige

Le répertoire folklorique a longtemps été plébiscité par le public en France pour ses musiques entraînantes et ses mises en scène empreintes de joie et de légèreté. La danse classique, elle, était considérée comme moins facile d'accès pour sa symbolique gestuelle moins explicite et ses gestes plus contrôlés. Cette dernière était surtout valorisée pour la beauté de ses costumes et de ses parures dorées ainsi que pour sa symbolique prestigieuse, liée à la royauté et à l'histoire ancienne du Cambodge. Les deux répertoires sont néanmoins représentés à parts égales lors des prestations associatives où ils sont, l'un comme l'autre, considérés comme indispensables. Il en est différemment au sein des associations strictement vouées à la danse qui sont désormais plus nombreuses à se focaliser sur la danse classique uniquement, comme c'est le cas, en particulier, de plusieurs associations de la région parisienne. Ces dernières années, les cours de danse que celles-ci proposent ont commencé à attirer sensiblement plus d'élèves n'ayant aucune origine cambodgienne, séduits par les qualités spécifiques à ce style. Alors qu'elles ont longtemps été sollicitées pour se produire dans le cadre de manifestations très locales ou à visée humanitaire, ces associations sont de plus en plus demandées pour des représentations dans des contextes prestigieux et certaines ont l'occasion de produire leurs propres spectacles.

S'il arrive que ces représentations incluent une levée de fonds à but humanitaire, ce n'est plus systématique et la danse classique khmère y est particulièrement valorisée pour elle-même, plus que comme moyen d'action pour se faire

connaître ou pour sensibiliser à une cause. Le fait que la danse classique khmère, sous l'appellation de « Ballet royal du Cambodge », ait été classée en tant que Patrimoine culturel immatériel par l'Unesco en 2003 est d'ailleurs souvent mentionné à ces occasions comme marque de prestige et de reconnaissance internationale. Les prestations sont alors rémunérées, ce qui permet l'achat de costumes, coiffes, masques et éléments de parures d'autant plus travaillés. Fabriquées artisanalement au Cambodge, ces pièces de costumes représentent un coût, mais aussi des capacités de stockage et de gestion importants pour les troupes de danse. Les fonds obtenus participent également à la rémunération des professeuses, dont les compétences professionnelles sont ainsi reconnues, l'inscription aux cours étant par ailleurs payante pour les élèves.

La démarche des élèves est ici volontaire. Elles souhaitent se former auprès de professionnelles de la danse classique khmère et se perfectionner en acquérant un meilleur niveau de technicité. Dans ces groupes de danse, principalement constitués de femmes, mais pas uniquement<sup>25</sup>, les élèves se spécialisent dans l'un ou l'autre des quatre grands types de rôles, ce qui permet la représentation de ballets narratifs complexes mettant en scène une diversité de personnages<sup>26</sup>. Associés à une ou plusieurs danses non narratives, ces ballets peuvent donner lieu à des spectacles d'une durée d'une heure ou plus. Il est fréquent que les associations s'associent ou s'entraident en acceptant la mobilité de leurs danseuses et danseurs entre elles pour augmenter des effectifs et mettre en place des spectacles de grande envergure. Les professeuses elles-mêmes enseignent parfois dans plusieurs associations, contribuant à créer et renforcer un réseau de danseurs et danseuses entre associations. À titre d'exemple, après avoir enseigné dans les camps de réfugiés, Voan Savay est aujourd'hui professeure en région parisienne auprès de plusieurs associations. Ayant elle-même des élèves et anciennes élèves partout dans le monde, elle souhaite étendre les échanges entre danseuses à d'autres troupes basées, notamment, en Amérique du Nord et au Cambodge. Par ailleurs, entre 2020 et 2023, Selepak Khmer a étendu sa collaboration à la troupe étasunienne Angkor Dance Troupe de Lowell. À l'initiative de cette dernière, plusieurs épisodes du Reamker (Ramayana khmer) rarement représentés ont ainsi été coproduits en Seine-et-Marne et à Lowell, ce qui a permis la rencontre entre les élèves des deux associations.

## Des élèves danseuses et danseurs maillons de la transmission et de la création

Nous l'avons vu, les enjeux de transmission en France peuvent varier entre professeurs de danse issus du milieu professionnalisant du Ballet royal ou de l'URBA et celles et ceux initiés de manière moins formelle. Pour les premières – majoritairement des femmes –, la transmission s'accompagne presque systématiquement de la mise en place de cérémonies dites de « *sambah grū* », rituels d'hommages aux anciennes maîtresses ancestralisées et aux esprits protecteurs de la danse. Au sein

des associations de danse classique ainsi que de la troupe de l'association SBC, ce rituel est effectué en coulisses avant chaque représentation scénique dans sa forme la plus simple qui consiste à se recueillir, mains jointes sur des bâtonnets d'encens, devant une coupelle de fruits elle-même déposée devant les masques et coiffes voués à être portés sur scène. En région parisienne, une cérémonie plus complexe, nécessitant la mise en place de plusieurs éléments représentatifs de la danse (masques, coiffes, pièces de costumes et accessoires) et de nombreuses offrandes alimentaires et végétales ainsi que des séquences de musique, est organisée chaque année, le plus souvent avec la participation conjointe de plusieurs associations de danse classique. Par ailleurs, dans ces mêmes associations, l'entraînement commence chaque semaine par une offrande de fruits et d'encens faite par les élèves aux professeurs.

Ces différentes occurrences de *sambah grū* jouent un rôle propitiatoire pour l'apprentissage et les représentations scéniques. Ce sont aussi des moments par lesquels il est entendu que l'élève exprime son respect envers ses professeurs et le savoir que celles-ci transmettent, mais aussi envers les maîtresses ancestralisées des générations passées. Les élèves entrent ainsi dans une véritable chaîne de transmission qui les relie à l'ensemble des générations d'apprenantes et de pratiquantes de la danse classique khmère (Labbé 2016a : 60-62). En cela, la pratique de la danse dans les associations de danse classique khmère en France se rapproche de celle qui existe aujourd'hui dans les écoles de danse au Cambodge, notamment à l'École secondaire des beaux-arts qui fait aujourd'hui référence. Les rituels de transmission induisent la prise de conscience d'une responsabilité pour les détentrices de savoirs qui pourront, à leur tour, participer à leur transmission. En France à l'heure actuelle, aucune élève, y compris parmi les plus expérimentées, n'est à son tour considérée comme professeur à part entière, comme cela peut être le cas au sein d'associations de danse aux États-Unis par exemple. Au sein du BCK, les professeurs poussent toutefois leurs élèves de niveaux les plus avancés à participer à l'enseignement aux élèves débutantes ou moins expérimentées dans cette optique. À celles qui ne s'en jugent pas dignes, elles précisent que cet exercice de transmission est aussi l'occasion pour elles d'aiguiser leur propre regard et de renforcer leur propre maîtrise et compréhension de la danse en repérant les erreurs et en explicitant la manière d'y remédier.

Ces professeurs ont, pour la plupart, dédié la plus grande partie de leur vie à la danse, d'abord durant un apprentissage de plusieurs années, puis en tant que danseuses et professeurs. En France, il leur est difficile de faire reconnaître leurs compétences professionnelles en dehors des associations de danse et, lorsqu'elles exercent un métier autre, il s'agit souvent d'activités peu rémunérées et peu valorisées socialement. La transmission de la danse en France est donc pour elles tout autant un enjeu personnel qu'un enjeu de préservation d'une pratique à laquelle elles accordent une valeur. De la même manière que pour les Laos de France rencontrés par Catherine Choron-Baix, ces enjeux de préservation, peu présents en Asie du Sud-Est avant la guerre, prennent aujourd'hui une dimension particulière. Un regain d'intérêt pour l'histoire du pays et de ses danses se fait

en effet nettement ressentir aujourd'hui au Cambodge, ce qui se traduit par une volonté de préserver les artefacts liés à la danse, mais aussi de documenter les pratiques actuelles pour les générations futures ou encore de remettre en scène des modes chorégraphiques anciens<sup>27</sup>.

À la différence du phénomène observé en 2008 par C. Choron-Baix autour des danses lao (Choron-Baix 2008 : 399-400), il n'existe pas, à l'heure actuelle, de tensions autour de la revendication d'une authenticité de la danse classique khmère entre troupes de France et du Cambodge. Cela est sans doute dû au fait que, jusqu'à récemment, il existait au Cambodge une figure fédératrice en la personne de la princesse Norodom Buppha Devi. En tant que princesse de haut rang, ancienne danseuse royale, directrice et chorégraphe de la troupe de Ballet royal à partir des années 1990 mais aussi ministre de la Culture du Cambodge entre 1999 et 2004, celle-ci bénéficiait d'une légitimité indiscutée pour, au besoin, trancher quant aux normes de la danse et à leurs évolutions possibles. Pourtant, depuis le décès de la princesse fin 2019, la question de l'émergence de nouvelles figures d'autorités dans le domaine de la danse est en jeu. De nombreuses professeures issues du Ballet royal et de l'URBA sont des figures d'autorité reconnues. Elles sont, pour la plupart, fonctionnaires du ministère de la Culture et des Beaux-Arts et de l'École des beaux-arts (aujourd'hui scindée en deux entités complémentaires : l'École secondaire des beaux-arts et l'URBA) mais, en dehors de tout statut royal, aucune n'a encore pu émerger en tant que figure légitime unique et fédératrice.

Dans ce contexte, certaines parmi les jeunes professeures reconnues s'engagent aujourd'hui conjointement dans l'enseignement à l'ESBA au Cambodge et dans la fondation de troupes de danse classique à Paris. L'association de danse Art et culture khmères (ACK) créée en 2017, par exemple, a récemment amené ses jeunes élèves parisiennes, adolescentes et jeunes adultes françaises d'origine cambodgienne, à se produire sur la grande scène du théâtre Chatomuk à Phnom Penh, en collaboration avec d'autres professeures de l'URBA et de danseuses professionnelles. Y étaient présentées des chorégraphies bien connues du répertoire classique mais aussi une création chorégraphique mêlant gestuelle classique khmère et inspirations de danse classique ou contemporaine occidentales sur une musique, elle aussi, occidentale. Ce faisant ces professeures affirment une certaine forme d'autorité sur la danse et ses normes. En combinant des activités en France et au Cambodge, elles créent en effet des opportunités de s'exprimer comme chorégraphes d'une manière similaire à ce que Sophiline Cheam Shapiro, danseuse, professeure et chorégraphe khmère ayant vécu et enseigné aux États-Unis avant de revenir travailler au Cambodge, a pu initier avant elles (Cheam Shapiro 2010). Elles proposent de nouvelles pistes d'expression en dépassant les normes très cadrées de la danse classique khmère et touchent ainsi de nouveaux publics internationaux.

## CONCLUSION

Les conditions d'installation en France de nombreux réfugiés cambodgiens à partir des années 1970 sont comparables à celles des autres réfugiés arrivés d'Asie du Sud-Est à la même période et bénéficiant des mêmes politiques d'accueil. Beaucoup ont été pris en charge au sein des mêmes institutions et se sont ensuite installés dans les mêmes régions et villes de France. Dans ce contexte, on aurait pu s'attendre à ce que la pratique de danses cambodgiennes, activités qui peuvent être catégorisées comme « artistiques » ou de « loisir », n'intervienne que dans un second temps, une fois assurés des besoins de survie primordiaux, comme l'a noté C. Choron-Baix (2008) au sujet des réfugiés originaires du Laos. En ce qui concerne les Cambodgiens, la danse, en particulier dans ses formes scéniques classiques et folkloriques, a été très rapidement introduite comme une pratique récurrente, d'abord au sein des foyers d'accueil puis, à plus forte raison peut-être, dès la création des premières associations d'entraide. Pratique sociale mêlant les générations lors des cours hebdomadaires et des fêtes à la manière des familles élargies et des réseaux villageois au Cambodge, la danse apportait aussi des solutions concrètes aux problématiques d'intégration des réfugiés. Elle s'est avérée un moyen privilégié pour entrer en contact avec d'autres populations locales et donner une image valorisante des réfugiés cambodgiens.

L'histoire des danses folkloriques et classiques, dont il semble que l'enseignement restait relativement peu répandu dans le Cambodge d'avant-guerre, ne laissait pas présager d'une telle diffusion. Dans les pays d'accueil des réfugiés comme la France, ces danses sont pourtant devenues des symboles forts à travers lesquels sont véhiculés et revendiqués des manières d'être au monde « khmères » ou « cambodgiennes » pour plusieurs générations de Cambodgiens Cambodgiennes et de Français et Françaises originaires du Cambodge. Parallèlement, au Cambodge même, la réouverture au tourisme et les efforts conjoints de la famille royale et du ministère de la Culture et des Beaux-Arts ont contribué à hisser la danse classique khmère comme une forme d'art réputée, à la fois représentative d'une culture nationale et patrimoine de l'humanité. De là, mais aussi des efforts de professionnelles de la danse classique khmère travaillant entre la France et le Cambodge, découle certainement le regain d'intérêt auquel nous assistons aujourd'hui en France parmi les générations de jeunes d'origine cambodgienne, mais aussi de plus en plus de non-Cambodgiens.

L'ensemble de ce phénomène est à considérer à la lumière de questions politiques et d'autorité relatives au monde de la danse et des arts scéniques au Cambodge, mais aussi à des processus de patrimonialisation à une échelle beaucoup plus large. Par ailleurs, des études comparatives resteraient à faire pour mettre en lumière les phénomènes observés en France par rapport aux pratiques de danse cambodgienne ailleurs dans le monde, ou encore par rapport à d'autres pratiques comme celle de la musique qui, bien que fortement liée à la danse et aux contextes cérémoniels, est moins diffusée en France<sup>28</sup>. Aux États-Unis, par exemple, ces activités sont plus largement répandues encore, en particulier dans des États comme



le Massachusetts et la Californie où il semble qu'il existe une émulation forte au sein des troupes de danse dans un contexte dit « communautaire ».

## Notes

1. Nous manquons de statistiques sur ces associations, leur nombre et leur répartition en France dans le temps. Le nom « Cambodgien » renvoie à une nationalité, celui de « Khmer » au groupe ethnique majoritaire du Cambodge. Dans les contextes couverts par cette étude, l'un et l'autre sont interchangeables, aucun des enquêtés ne se revendiquant d'une ethnicité autre que Khmer ou mixte (« Sino-khmer » par exemple). Suivant l'usage même des enquêtés, j'emploierai donc indifféremment les adjectifs « khmer » et « cambodgien » dans la plupart des cas ici.
2. Je tiens tout particulièrement à remercier ici Ida Simon-Barouh de m'avoir permis de consulter et de citer ses notes de travail.
3. À titre d'illustration du phénomène, le site Internet Retronews comptabilise 459 mentions des termes associés « danseuses cambodgiennes » parmi un corpus de 1 986 titres de presse anciens référencés par la BnF pour l'année 1906 et principalement durant les mois de juin et juillet, contre 14 mentions au total durant la décennie précédente et jusqu'à 762 mentions pour l'année 1931.
4. Les termes khmers sont transcrits selon la méthode de translittération proposée par Saveros Lewitz (Lewitz 1969). L'expression « *rapām braḥ rājadraby* » pourrait être traduit littéralement par « danse d'appartenance royale ».
5. Le terme « *burāṅ* » se traduit le plus couramment par « ancien » ou « traditionnel ». Dans le contexte de la danse, sa traduction par « classique » se justifie toutefois pleinement par un parallèle avec le ballet occidental et l'idée d'une norme de référence que ce vocable suggère (Labbé 2016a : 57). Pour une analyse plus précise de la terminologie de la danse khmère et l'évolution de la catégorisation à laquelle elle renvoie, voir Labbé (2016b : 77-93).
6. Archives nationales du Cambodge, programmes de festivités et de spectacles donnés par le gouvernement et référencés au titre du dépôt légal.
7. Pour une synthèse complète sur le contexte, voir Condominas & Pottier (1982 : 117-135).
8. Entretien du 8 octobre 2013, Vitry-sur-Seine.
9. Meyer (1984 : 61).
10. La princesse Norodom Buppha Devi, fille aînée du roi Norodom Sihanouk, considérée comme la première « danseuses étoile » du ballet royal dans les années 1960 et qui allait devenir la figure centrale de la renaissance de la danse classique au Cambodge et le prince Sihamoni, alors professeur de danse dans un conservatoire parisien et aujourd'hui roi du Cambodge, ont travaillé avec le BCK.
11. « Sauvegarde de la culture khmère. Soirée artistique Nouvel An cambodgien, 11 avril 1984 », programme de festivités par le BCK et le Cedorek.
12. Pour des données plus générales sur l'organisation et la réception de Cambodgiens à Rennes de la fin des années 1970 au début des années 1980, voir les travaux d'Ida Simon-Barouh, notamment l'article suivant qui donne aussi un état des lieux de la recherche sur les relations inter-ethniques en France alors (Simon-Barouh 1983).
13. Entretien du 26 février 2023, Rennes.

14. Entretien mené par I. Simon-Barouh, le 25 janvier 1983, Rennes.
15. Entretien du 26 février 2023, Rennes.
16. Cette affirmation, comme plus largement le statut des danseuses à la cour royale du Cambodge, est toutefois à nuancer.
17. Entretien mené par I. Simon-Barouh, le 26 septembre 1981, Rennes.
18. Contrairement à la langue française, le khmer fait une distinction sur le critère de l'âge (« aîné », « cadet ») et non du sexe. Sur les termes d'adresse et de référence en khmer, voir Guillou (1999).
19. Dans le cadre de la danse classique khmère où la présence d'hommes, bien qu'attestée, reste rare, j'utiliserai ici le féminin générique afin de donner un meilleur reflet de la réalité.
20. Dans l'expression « École des beaux-arts », je regroupe l'École secondaire des beaux-arts et l'Université royale des beaux-arts, deux institutions complémentaires pour la formation des danseurs et danseuses professionnels, l'ESBA concernant les enfants d'âge primaire jusqu'au baccalauréat, la seconde les étudiants post-baccalauréat.
21. Ces vidéos, d'abord très présentes dans les foyers cambodgiens sous la forme de VHS et aujourd'hui diffusées sur internet, présentent des chansons populaires accompagnées de danses de type *rām van'*, mais aussi d'autres styles comme le madison ou encore le cha cha cha, également très prisés dans les bals khmers. D'autres permettent de visionner des pièces de théâtre ou des danses classiques et folkloriques. Elles sont utilisées pour l'apprentissage de ces danses dans les associations ne disposant pas de professeur spécifiquement formé à ces répertoires.
22. Entretien avec une femme de 36 ans, le 9 mai 2013, Paris. Sur ce point, voir Labbé (2016b : 424-425).
23. Cette idée de démarche personnelle est à rapprocher de la notion occidentale du « soi », voire peut-être des notions liées au « développement personnel », au « bien-être » et à l'affirmation d'un « soi profond », plus inné qu'acquis socialement, qui se développent particulièrement de nos jours. Ces notions seraient à comparer avec d'autres conceptions de la « personne » en Asie du Sud-Est.
24. Je m'appuie ici sur un corpus d'annonces diffusées sur des réseaux sociaux ainsi que sur une étude statistique du Répertoire national des associations couplée à la recherche de sites Internet d'associations cambodgiennes, ce qui donne des résultats très partiels faute de mise à jour régulière des données et des sites Internet des associations.
25. Voir note 19.
26. Citons par exemple les ballets du Reamker (Ramayana khmer), de Braḥ Thoñ Nāñ Nāg ou encore de Braḥ Jinavañs représentés par les troupes de danse du BCK, de Selepak Khmer et du Cabaret des Oiseaux.
27. Entretien avec la responsable des costumes du Département des arts performatifs du MCBA du Cambodge, le 19 juillet 2022, Phnom Penh. Concernant la mise en scène de chorégraphies dans un style « ancien », voir Labbé (à paraître).
28. Sur la pratique de la musique cambodgienne aux États-Unis, voir Giuriati (1996).

## Références

---

- BELLOW, Juliet, 2019, « Hand Dance : Auguste Rodin's Drawings of the Cambodian Royal Ballet », *The Art Bulletin*, 101 (3) : 37-65.
- CHEAM SHAPIRO, Sophiline, 2010, « Dancing Off Centre », in *Dance, Human Rights, and Social Justice, Dignity in Motion*, Naomi Jackson & Toni Shapiro-Phim, éd., Maryland-Toronto-Plymouth : Scarecrow Press, p. 109-120.
- CHORON-BAIX, Catherine, 2008, « La danse, objet patrimonial. À propos des Lao de France », in *Recherches nouvelles sur le Laos*, Yves Goudineau & Michel Lorrillard, éd., Vientiane-Paris : École française d'Extrême-Orient, coll. « Études thématiques », p. 384-402.
- CONDOMINAS, Georges & POTTIER, Christophe, 1982, *Les réfugiés originaires de l'Asie du Sud-Est. Rapport au Président de la République*, Paris : La documentation française.
- GIURIATI, 1996, « La musique comme nécessité, la musique comme identité culturelle. Les réfugiés khmers à Washington, D.C. », *Cahiers d'ethnomusicologie* [en ligne], 9, URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1223>, consulté le 5 janvier 2012.
- GUILLOU, Anne Yvonne, 1999, « Noms personnels et termes d'adresse au Cambodge : l'individu et ses sphères d'appartenance », in *D'un nom à l'autre en Asie du Sud-Est. Approches ethnologiques*, Josiane Massard-Vincent & Simonne Pauwels, éd., Paris : Karthala, p. 245-274.
- GUILLOU, Anne Yvonne, 2001, « Postures et apparences physiques khmères du Cambodge à la France », *Hommes et Migrations*, 1234 : 90-94.
- KEBADIAN, Jacques, [1989] 2009, *Apsaras*, Paris, 90 min.
- KHOURY, Stéphanie, 2004, *D'un Trott à l'autre. L'émergence d'un folklore au Cambodge, entre influence et individualité*, DEA d'ethnologie, sociologie comparative, ethnomusicologie et préhistoire, université Paris X-Nanterre.
- KRAVEL, Pich Tum, 2010, *Tantrī rapāṃ niñ lkon khmaer* [Danses et théâtres du Cambodge], Phnom Penh : Sāstrā/Banlī khmaer.
- LABBÉ, Lucie, à paraître, « Defining and Performing Cambodian Classical Dance as Royal and World Heritage », in *Stagecraft and Cultural Expression: The Intersectionality of Cambodia's Intangible Heritage*, Stéphanie Khoury & Célia Tuchman, éd., Honolulu : University of Hawaii Press.
- LABBÉ, Lucie, 2016a, « Apsaras de pierre, apsaras de chair. Occurrences et réappropriation du passé dans la danse classique khmère », *Péninsule*, 73 : 53-79.
- LABBÉ, Lucie, 2016b, *Danseuses et divinités. Modalités et enjeux de l'apprentissage de la danse de cour cambodgienne*, thèse de doctorat en anthropologie sociale et ethnologie, École des hautes études en sciences sociales, Paris.
- LEWITZ, Saveros, 1969, « Note sur la translittération du cambodgien », *Bulletin de l'École française d'Extrême Orient*, 55 : 163-169.
- MEYER, Charles, 1984, « Danses sacrées et danses de cour au Cambodge », *ASEMI*, 15 (1-4) : 61-68.

- SHAPIRO, Toni, 1994, *Dance and the Spirit of Cambodia*, Michigan: Cornell University Press.
- SHAPIRO-PHIM, Toni, 2008, « Mediating Cambodian History, the Sacred, and the Earth », in *Dance, Human Rights, and Social Justice, Dignity in Motion*, Naomi Jackson & Toni Shapiro-Thim, éd., Maryland-Toronto-Plymouth: Scarecrow Press, p. 304-322.
- SIMON-BAROUH, Ida, 1983, « The Cambodians in Rennes: A Study of Inter-Ethnic Relations », *Urban Anthropology*, 12 (1) : 1-28.
- SIMON-BAROUH, Ida, 2001, « Pratiques familiales et transmission chez les Cambodgiens », *Hommes et Migrations*, 1234: 83-89.
- THIOUNN, 2006, *Voyage en France du roi Sisowath* [introduction et traduction d'Olivier de Bernon] Paris: Mercure de France.

---

**Résumé :** Revenant sur le contexte de création de nombreux groupes de danse au sein d'associations cambodgiennes de France dès 1976, l'article questionne la variabilité des enjeux attachés à la transmission des danses cambodgiennes en France, en particulier celles à vocation scéniques dites « classique » (ou « royale ») et « folklorique ». Au fil du temps, la pertinence des groupes de danse apparaît variable en fonction de leur contexte de création et d'évolution ou encore en fonction de la nature de leur lien avec le pays d'origine. Du point de vue des apprenants d'origine cambodgienne, elle peut renvoyer, de manière plus ou moins prégnante, à la recherche et à l'affirmation d'une identité positive et à la volonté de maîtriser des techniques corporelles rigoureuses. Ainsi, l'apprentissage des danses scéniques cambodgiennes en France s'accompagne-t-il de façon plus ou moins prononcée de l'acquisition de diverses compétences et de valeurs, dont certaines s'inscrivent dans les corps. Outre des motivations liées à une quête identitaire personnelle ou à la volonté de maîtriser un art aujourd'hui valorisé sur la scène internationale, certaines élèves apprenant la danse classique se voient investies par leurs professeures d'un rôle dans sa préservation à une échelle qui dépasse le cadre national français. Par extension, et via la mise en place de liens entre danseuses professionnelles basées à Phnom Penh et troupes basées à Paris, les corps de jeunes danseuses classiques françaises d'origine cambodgienne prennent aujourd'hui place au cœur de stratégies visant à légitimer de nouvelles figures d'autorité dans le domaine de la danse et dans le cadre politique plus large de la monarchie constitutionnelle cambodgienne.

### *The Transmission of Cambodian Dances in France.*

#### *Identity Quests and Issues of Perpetuation of a National Heritage*

**Abstract:** *Leaning back on the context of the creation of numerous dance groups within Cambodian associations in France since 1976, the paper questions the variability of the issues attached to the transmission of Cambodian dances in France, in particular those adapted to the stage called "classical" (or "royal") and "folk" dances. Along time, the relevance of dance groups appears to vary according to their context of creation and development, as well as to the nature of the link they maintain with the country of origin. From the point of view of learners of Cambodian origin, it can refer, more or less*

*significantly, to the research and the affirmation of a positive identity or to the desire to master rigorous embodied techniques. Thus, the learning of Cambodian stage dances in France is accompanied, in a more or less pronounced way, by the acquisition of various skills and values, some of which are embodied. In addition to motivations related to a quest for personal identity, or the desire to master an art which is now valued on the international stage, some among the classical dance students see themselves invested by their teachers with a role in the preservation of this dance, on a scale that goes beyond the French national framework. By extension, and through the establishment of links between professional dancers based in Phnom Penh and troupes based in Paris, the bodies of young French classical dancers of Cambodian origin now take their place at the heart of strategies aimed at legitimizing new figures of authority in the field of dance and in the wider political framework of Cambodian constitutional monarchy.*

**Mots-clés:** transmission, patrimoine, diaspora, anthropologie de la danse, études khmères.

**Keywords:** transmission, heritage, Diaspora, dance anthropology, Khmer studies.