



HAL
open science

Les danses mongoles en héritage : performance et transmission du bii biêlgee et de la danse mongole scénique en Mongolie contemporaine

Raphael Blanchier

► **To cite this version:**

Raphael Blanchier. Les danses mongoles en héritage : performance et transmission du bii biêlgee et de la danse mongole scénique en Mongolie contemporaine. Anthropologie sociale et ethnologie. EPHE-PSL Research University., 2018. Français. NNT : 2018PSLEP027 . tel-04558368

HAL Id: tel-04558368

<https://hal.science/tel-04558368>

Submitted on 24 Apr 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 - ShareAlike 4.0 International License

Les danses mongoles en héritage : performance et transmission du bii biêlgee et de la danse mongole scénique en Mongolie contemporaine

Raphaël Blanchier

► To cite this version:

Raphaël Blanchier. Les danses mongoles en héritage : performance et transmission du bii biêlgee et de la danse mongole scénique en Mongolie contemporaine. Anthropologie sociale et ethnologie. PSL Research University, 2018. Français. NNT : 2018PSLEP027 . tel-02142423

HAL Id: tel-02142423

<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02142423>

Submitted on 28 May 2019

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.

THÈSE DE DOCTORAT

de l'Université de recherche Paris Sciences et Lettres
PSL Research University

Préparée à l'École Pratique des Hautes Études

Les danses mongoles en héritage : performance et transmission du
bii biêlgee et de la danse mongole scénique en Mongolie
contemporaine

École doctorale de l'EPHE – ED 472

Spécialité : ANTHROPOLOGIE

Soutenue par :

Raphaël BLANCHIER

le 22 juin 2018

Dirigée par :

Michael HOUSEMAN

COMPOSITION DU JURY :

M. Jacques LEGRAND
INALCO
Président du jury

Mme Caroline HUMPHREY
University of Cambridge
Rapporteur

Mme Georgiana WIERRE-GORE
Université Clermont Auvergne
Rapporteur

Mme Gaëlle LACAZE
Lettres Sorbonne Université
Examineur

M. Charles STÉPANOFF
École pratique des hautes études
Examineur

Mme Christine GUILLEBAUD
CNRS
Examineur

M. Michael HOUSEMAN
École pratique des hautes études
Directeur de thèse



École Pratique
des Hautes Études



À Zayaa et Misheel, parties trop tôt

Remerciements

Cette thèse, aussi bien dans la phase d'enquête de terrain que dans les phases d'élaboration du texte, est le produit d'un travail collectif de long terme. Ma reconnaissance va en tout premier lieu à mes directeurs de thèse, Michael Houseman et Charles Stépanoff. Charles Stépanoff a été le premier à voir dans les danses mongoles, dont j'ai entrepris l'étude lors de mon master sous sa direction en 2010-2011, un objet digne d'intérêt. Tout au long de cette thèse, il a assumé le rôle de co-directeur sans en avoir le statut, ce dont je lui suis profondément reconnaissant. Avec Michael Houseman, il a guidé mes premiers pas dans le vaste domaine de l'anthropologie. Cette thèse n'aurait pu être menée à son terme sans leur enthousiasme à tous deux, sans leurs encouragements, leurs retours critiques, leur confiance sans faille et leur disponibilité à toute épreuve. Qu'ils en soient ici très chaleureusement remerciés. Ma reconnaissance va ensuite à Georgiana Wierre-Gore, qui a suivi mon parcours depuis le master, notamment en participant aux comités de suivi de thèse et en discutant mon travail lors de l'atelier « La danse comme objet anthropologique ». Je dois à Jacques Legrand, dans le cadre de mon cursus à l'INALCO, mon initiation à la langue mongole et à ses subtilités : je le remercie vivement de m'avoir fait partager son goût pour la langue et pour les traductions truculentes, en espérant ne pas m'être montré ici un disciple trop indigne.

Ce travail n'aurait pu être mené à bien sans le soutien de nombreuses institutions. Je remercie l'École pratique des hautes études, le Laboratoire d'anthropologie sociale, l'AAEENS, l'INALCO, la région Île-de-France (bourse Mobidoc), le GDRI « Nomadisme, sociétés et environnement en Asie centrale et septentrionale », le musée du quai Branly, et l'Institut d'études culturelles qui m'a accueilli en Mongolie pendant près d'un an.

Cette thèse a bénéficié, à différents moments de son élaboration, de discussions fructueuses et de remarques constructives de la part de nombreuses personnes. Je remercie avant tout Michael Houseman, Georgiana Wierre-Gore et Marie-Pierre Gibert de m'avoir permis de présenter à de nombreuses reprises des étapes intermédiaires ou des digressions en lien avec cette thèse dans le cadre de l'atelier « La danse comme objet anthropologique ». Les discussions toujours passionnantes menées dans ce cadre ont souvent été prolongées en dehors. Pour leurs retours, conseils, et encouragements, je remercie les différents participants à l'atelier, en particulier Philippe Jespers, Éliane Béranger, Fleur Courtois, Marie-Hélène Delavaud-Roux, Marie Mazzella, Elena Bertuzzi, Laura Fléty, Clara Biermann, Laura Steil, Carine Plancke, Anne Cazemajou, France Schott-Billmann, Hélène Marquié, Laurent Gabail.

Les trois premières années de cette thèse ont pu être effectuées grâce à un contrat doctoral du ministère de l'Éducation nationale. Dans ce cadre j'ai été amené à enseigner à l'EPHE et à l'EHESS au sein de l'équipe du master Sciences des religions et du master Études asiatiques, où j'ai pu faire, en toute confiance et en toute liberté, mes premiers pas dans l'enseignement de l'anthropologie. J'en suis grandement reconnaissant aux responsables pédagogiques d'alors, Isabelle Saint-Martin, Valentine Zuber, Françoise Delvoye, Séverine Mathieu. Françoise Delvoye, en m'accueillant à plusieurs reprises dans son séminaire « Apprentissage et transmission des savoirs et des savoir-faire en Asie du Sud et dans les mondes persanophones », a contribué à orienter mes recherches sur la danse du côté de la transmission. Qu'elle en soit ici remerciée.

Durant les trois dernières années de la thèse, j'ai trouvé au département danse de l'université Paris 8, qui m'a invité à enseigner l'anthropologie de la danse, un second foyer. Je tiens à remercier toute l'équipe enseignante, et en particulier Mahalia Lassibille, Isabelle Launay, Isabelle Ginot, Christine Roquet, Julie Perrin, Sylviane Pagès, et l'équipe administrative Johanna Roy et Betty Bacholas, pour leur soutien moral, leur flexibilité, et nos discussions, qui m'ont aidé à mener à bien ce projet.

La rédaction de cette thèse n'aurait pu être achevée cette année sans une bourse octroyée par le musée du quai Branly. Au-delà de l'aspect financier de ce soutien, je souhaite exprimer ma gratitude à l'égard de l'équipe du département de l'enseignement et de la recherche, Frédéric Keck, Julien Clément et Vincent Guigueno, pour leur compréhension à mon égard et leur soutien chaleureux. Plus largement, je tiens à remercier mes collègues boursiers et post-doctorants, Anne Gagnant, David Jabin, Caroline Damiens, Clara Duterme, Juliana Machado, Adrian Van Allen, Lucia Piccioni, Delphine Vomscheid, pour leurs encouragements et leur amitié en toute circonstance. Ce cadre de travail a considérablement stimulé mes réflexions, notamment grâce aux discussions autour de mes travaux, stimulées par Rupert Stasch, Grégory Delaplace et Aurélie Condevaux, que je remercie ici chaleureusement.

Pour des discussions de différents aspects de ce travail, lors de présentations, dans la préparation de publication ou dans la relecture de chapitres, je remercie Mahalia Lassibille, Laure Assaf, Romain Wenz, Christine Guillebaud, Laurent Legrain, Ines Stolpe, Judith Nordby, Ulrike Gonzales, Paula Haas, Agnes Birtalan, Johannes Reckel, Andrea-Luz Gutierrez-Choquevilca, Aude Michelet, Marie Mazzella di Bosco, Grégory Delaplace, Gaëlle Lacaze, Caroline Humphrey. Un grand merci aussi à Anne-Christine Trémon, Aïssatou Mbodj, Caroline Bertron, Laure Assaf, Lucile Lisack et les participants de notre atelier « lectures d'actualité en anthropologie » (ENS Ulm).

Au cours de mon cursus, ma participation aux activités du GDRI « Nomadisme, sociétés et environnement en Asie centrale et septentrionale » a constitué une étape importante dans ma compréhension de la Mongolie et du lien entre le *biï biêlgee* et le pastoralisme nomade. Que soient ici remerciés Charles Stépanoff, Gaëlle Lacaze, Carole Ferret, Alexandra Lavrillier, Bernard Charlier. Merci à Gaëlle Lacaze de m'avoir initié à la culture et à la langue des Kazakhs de l'Altai mongol lors de notre séjour commun à Bayan-Ölgii.

L'équipe des mongolistes et sibérienistes du Centre d'études mongoles et sibériennes m'a toujours fait bon accueil, notamment en me permettant de participer à son séminaire et de bénéficier de discussions intéressantes, mais aussi en contribuant à plusieurs projets autour de la Mongolie ou en m'aidant à me familiariser avec des domaines de spécialité qui m'étaient jusqu'alors étrangers. Pour cela, je voudrais remercier Jean-Luc Lambert, Virginie Vaté, Clément Jacquemoud, Yann Borjon-Privé, Émilie Maj, Sandrine Ruhlmann (que je remercie également pour sa photo du *zolgo*), Anne Ducloux, et plus particulièrement Roberte Hamayon, dont les encouragements, les précieux avis et l'intérêt pour les danses mongoles ont été un viatique, Isabelle Charleux, toujours disponible pour une discussion sur le bouddhisme mongol ou un coup de pouce de traduction, Aurore Dumont dont l'aide et l'amitié ont été précieuses à plusieurs moments au cours de cette thèse.

Parmi les mongolistes que j'ai pu croiser au long de mon parcours, je voudrais exprimer toute ma reconnaissance à Oliver Kaalponaas, dont l'amitié sans faille durant toutes ces années m'a aidé à consolider mes connaissances de la Mongolie et du mongol. Une pensée me vient également pour

Chieko Hirota et Fuki Yagi, en souvenir des moments partagés sur le terrain à Bayan-Ölgii, pour Nomindar' qui a pris des photos et vidéos du festival Ih Högsüü pendant qu'on me traînait sur scène, pour Catherine Blanchier, qui m'a rendu visite à Ulaangom durant mon enquête et a pris quelques belles photos. Un grand merci à mes amis et collègues pour les moments autour de la Mongolie et d'Otasie et surtout pour le projet le plus fou que la terre ait porté, la Semaine de la Mongolie à Paris : Laura Nikolov, Charlotte Marchina, Léa Macadré, Johann Curtet, Nomindar' Shagdarsüren, Agnès Domercq, Marie Bertrand et beaucoup d'autres.

Les étapes finales de la rédaction de ce travail ont bénéficié du soutien d'avisés relecteurs, qui ont su se rendre disponibles au moment fatidique : que soient ici chaleureusement remerciés Frédéric Colas, Romain Wenz, Hélène Blanchier, Fabienne Bullot, Élise Kerner, Marie Mazzella, Isaline Saunier, Inès Michelini, Charlotte Marchina. Merci à Jean-Pierre Blanchier pour nos discussions impromptues autour des phénomènes de catalyse et de précipitation. Je remercie également Marielle Mondou pour nos discussions autour de certains schémas. Marc Alaux, outre son amitié indéfectible, a créé les cartes de cette thèse : qu'il reçoive ici toute ma reconnaissance. Sans le soutien de Marie Mazzella et d'Isaline Saunier pour me seconder dans mes activités d'enseignement, cette thèse serait sans doute encore inachevée : encore un très grand merci.

Mes pensées vont à Anne-Sylvie Meyza et Benjamin Lauber, pour les projets artistiques de dernier moment et les moments inoubliables autour de la Mongolie, pour leur amitié et pour tant d'autres choses. Un merci tout particulier à Benjamin Lauber pour les cours accélérés de montage, à Jérémy Lauber pour les hébergements de dernière minute. Un très grand merci à Matthieu Chochoy pour son humour acéré, son amitié sincère et son soutien technique dans les inénarrables péripéties informatiques qui ont émaillé cette thèse. Ma pensée va également à Marie-Julie Huet et Guillaume Delsert, ainsi qu'à Estelle Chassaniol, pour notre compagnonnage autour de la Mongolie. Pour nos moments partagés autour de la poésie mongole, merci à Sabine Péglion, Mend-Ooyo, Mönhnaran, Jennifer Hutt, Büjigmaa, Ganaa, le trio Sarasvati et le trio Ub[°]k, Khavartsetseg, Mikhail Santaro et tous les autres. Merci à ma famille pour son soutien durant toutes ces années. Un très grand merci à Marie-Aude Ravet pour nos danses et pour ses photos de pieds.

Les membres de la communauté mongole en France ont souvent soutenu nos projets autour de la Mongolie et m'ont aidé et encouragé à poursuivre mes projets de traduction, mes projets artistiques et académiques. Merci à Otgonceceg, Zayaa, Zulaa, Unurjargal, Hishig-Erdene et tant d'autres. Merci à l'ambassade de Mongolie en France, en particulier à l'ancien ambassadeur M. Batsaihan et à Nyamhüü qui ont accompagné plusieurs moments autour de cette thèse. Je remercie tout particulièrement Khulan Bonnetti, pour m'avoir mis en contact avec sa mère G. Oyuunchimeg et sa grand-mère, J. Alimahüü, la « première ballerine mongole ». Un immense merci à G. Oyuunchimeg et à Ch. Chinbat pour nos discussions et pour l'autorisation d'utiliser quelques-unes de leurs photos d'archives. Un grand merci à Bolormaa Gord pour son aide dans la transcription de l'entretien de Sanjaa.

En Mongolie, ma dette est incommensurable. Il ne m'est pas loisible d'énumérer toutes celles et tous ceux qui m'ont aidé au cours de mes enquêtes en Mongolie. Toutes les personnes citées dans cette thèse ont droit, à des titres divers, à ma profonde reconnaissance. Une liste se trouve à la fin. Qu'ils soient tous ici chaleureusement remerciés. Au-delà de ces interlocuteurs, il y a plusieurs personnes que je ne saurais éviter de citer ici. Je dois à Üürcaih Nyamgotov d'avoir pu prendre pied en Mongolie lors de mon premier terrain ; qu'elle reçoive toute ma gratitude pour

son aide précieuse sur différents aspects de ce travail et à différents moments de ce parcours. L'amitié fidèle et l'ingéniosité d'Otgonbayar Dügerjav m'ont ouvert d'innombrables portes qui seraient autrement resté closes. À mon *anda* de la première heure, je tiens à exprimer toute ma gratitude. Il est une personne sans qui cette recherche n'aurait, à bien des égards, pas été possible : à l'indéfectible Chuka (Chuluunceceg) va ma reconnaissance la plus profonde. Enfin à Tsermaa Tömörbaatar, qui m'a enseigné quelques-unes des subtilités de la langue et a passé de longues heures à corriger le texte de mes conférences en mongol, j'exprime toute ma dette. Un grand merci à Altangul Bolat, au professeur Dulam, au professeur D. Davaasüren, à Naraa et aux membres de l'Institut d'études culturelles pour leurs aides dans la poursuite des visas. Un grand merci à Sophie, Oyuuna, Nyamaa, de l'Alliance française, où j'ai pu trouver refuge dans les moments difficiles. Un grand merci aux chorégraphes et aux enseignants de danse Erdenececeg, Bayarbaatar, Môngönceceg, Erdenehorloo, Nanjid, Enhgerel, Oyuun, Hosbayar, Altangerel, Sühbaatar, Hashhüü, Odontuyaa, Davaahüü, Altanhuyag et beaucoup d'autres. Merci à Naranchimeg Tömörbaatar, Heke, Enhtaivan pour leur amitié de danseurs. Le répétiteur Mendpürev (Mendee) a été un des premiers et des plus précieux alliés dans ma compréhension des apprentissages dans la danse mongole scénique ; merci à lui et à Saraa, son épouse. Ma reconnaissance toute particulière va à Balgan et à sa famille, chez qui j'ai été accueilli moins comme un étudiant étranger que comme un fils et auprès de qui j'ai appris le *bii biêlgee*. Grâce à Lhagvasüren, Chuluun, Buyanishig, Battulga, Lhagva, Bayartai, Badamceceg, Samjid et tant d'autres, cités à la fin, j'ai pu prendre pied dans le monde du *bii biêlgee*.

Grâce à Cerendashmaa, j'ai eu un toit à Uliastai. Grâce à Urtnasan, et surtout grâce à Udval, j'ai toujours un pied-à-terre à Hovd. Grâce à ses enfants Babi, Tuyaa, Huyгаа, j'ai une autre fratrie mongole. Grâce à Chuka et Shijirbaatar, j'ai toujours un toit à Ulaanbaatar. Merci à mon ami Sayabold, toujours présent dans les moments délicats, et à Enhbayar pour son amitié. Merci également à Shijirbat, sans qui le travail titanesque de la transcription des entretiens n'aurait pu être mené à son terme.

Pour leur aide sur le terrain, merci à Mönhdalai, Gantuyaa, Oyuunceceg (Tuulai), Cecegmaa (de Malchin), Myagmarjav et Ganbold de Mönhhairhan, Samarhaa, Colmon, Tümenjargal, Bayartögs, Kültei, Huansh, Cerenbadam, Mөндөр, Ganbaatar, Batsüh d'O.T., Myagmarsüren de MBC, Davaa et Odchir (d'Uliastai), Lhagva (de Bulgan, Hovd), Liilaa, Byambajav, Öserhan, Elbekzayaa, Uranchimeg, Mönhbat, Kampit, Adai, Kögerchin, Kenjegul, Hasirhan, Aynur, Odbayar, Baduu et Mart, Oyuunbilig, Otgoo, Jigjid et sa famille, et tant d'autres. Un immense merci à Pierre Palussière pour ces moments partagés autour de notre passion commune pour la Mongolie, pour son aide logistique et son soutien moral.

Si grande est ma dette. Je prie tous ceux qui devraient figurer ici en bonne place et que j'aurais pu oublier de bien vouloir m'en excuser. Merci à toutes celles et ceux qui m'ont témoigné leur amitié dans les derniers moments de la rédaction. Ma profonde gratitude va à Charlotte Marchina, pour son soutien sans faille, ses conseils et encouragements, ses nombreuses relectures, et beaucoup d'autres choses. Mes pensées l'accompagnent en toute circonstance. Ma reconnaissance envers Inès Michelini, amie de longue date, soutien fidèle et relectrice infaillible, est si grande qu'on ne saurait en voir le terme. Ce que je dois à Chuka, des mots ne sauraient l'exprimer. Le proverbe mongol a raison : il est vaste comme la steppe, celui qui a de tels amis.

Protocole de lecture

1. Translittération du cyrillique mongol

Alphabet cyrillique	Translittération en alphabet latin	Prononciation indicative
А а	A a	
Б б	B b	
В в	V v	« v » (« voiture ») ou « w » (« kiwi »)
Г г	G g	En contexte antérieur, g (« gué »), en contexte postérieur, proche de la <i>jota</i> espagnole.
Д д	D d	
Е е	Ê ê	« ye » (« maillet »)
Ё ё	Ë ë	« yo » (« maillot »)
Ж ж	J j	« dj » (« jeans »)
З з	Z z	« dz »
И и	I i	« i »
Й й	I i	(i bref)
К к	K k	
Л л	L l	
М м	M m	
Н н	N n	
О о	O o	
Ө ө	Ö ö	(o fermé) « eu, œ » (« peu, œufs »)
П п	P p	
Р р	R r	(r roulé)
С с	S s	
Т т	T t	
У у	U u	« ou » (« cou »)
Ү ү	Ü ü	« ou, u » très fermé (« vue »)
Ф ф	F f	« f »
Х х	H h	« kh » aspiré (« Sekhmet »)
Ц ц	C c	« ts »
Ч ч	Ch ch	« tch »
Ш ш	Sh sh	« sh »
Щ щ	Shch shch	« shtch »
Ы ы	Y y	« i »
Ь ь	'	Signe mou
Ъ ъ	''	Signe dur
Э э	E e	« e, é, ê »
Ю ю	Yu yu	« you » (« bayou »)
Я я	Ya ya	« ya » (« Yannick »)

La translittération des mots russes suit celle adoptée ici pour le mongol. Les noms des groupes ethniques qui sont donnés en translittération, sont écrits sans italique et ne prennent une majuscule que s'ils sont substantifs : ex. « les Dörvöd » mais « la danse dörvöd ». Cependant ils ne sont pas accordés : ex. les danses hoton. Dans les citations sont conservées les différentes graphies adoptées par les auteurs (ex. l'UNESCO emploie le terme *biyelgee* vs. *biêlgee* dans ma translittération. Le cas échéant, lorsque cela

apparaît utile pour éclairer une source, les graphies alternatives peuvent être données : ex. tzakhtchines /zahchin/.

Les termes usités en français sont donnés dans l'orthographe d'usage et non en translittération : ex. kazakh, kalmouk, bouriate, Gengis Khan, etc. Il en va de même pour certaines personnalités mongoles connues à l'étranger : ex. Jantsannorov, Natsagdorj, Galsan Tschinag, etc. Suivant l'usage, les noms de personnes mongoles sont donnés par le *ner* (« nom personnel »), parfois avec l'initiale de l'*ovog* (« nom de famille »), lorsque cela permet d'éviter une ambiguïté. Certains noms propres, usités dans des graphies alternatives, notamment pour des auteurs mongoles publiant en langue européenne, sont conservés selon l'usage le plus établi : ex. Tsetsentsolmon, Munkh-Erdene, etc. La plupart des noms de lieux sont donnés en translittération. Altaï renvoie à la chaîne de montagne et à sa région, tandis qu'Altai renvoie au nom de localités. Ulaanbaatar reste Ulaanbaatar. Les noms de lieux translittérés sont donnés sans italiques.

Les termes Cam (pour « Tsam ») et Naadam sont donnés tels quels dans le texte, sans italique. Les termes mongoles sont généralement traduits, à quelques exceptions près s'agissant de termes délicats à traduire (ex. *natur*) ou de noms de danses (ex. *ëohor*, *savurdan*) et d'instruments de musique (ex. *ekel*, *shanz*). Le lecteur pourra alors se reporter aux annexes et au glossaire.

Suivant un usage courant, quoique parfois désapprouvé par les spécialistes, on donne les verbes mongoles sous la forme en *-h* (ex. *surah*).

2. Translittération du cyrillique kazakh

D'après Dor et Khoussaïnova 1998 : 7-9, partiellement mise en cohérence avec la norme du cyrillique mongol employé. Le plus souvent, une graphie alternative, translittérée du cyrillique mongol, est proposée.

А а	a	С с	s
Ә ә	ä	Т т	t
Б б	b	У у	uw
В в	v	Ү ү	u
Г г	g	Ү ү	ü
Ғ ғ	ğ	Ф ф	f
Д д	d	Х х	x
Е е	ê	Һ һ	h
Ё ё	ë	Ц ц	c
Ж ж	j	Ч ч	č
З з	z	Ш ш	š
И и	iy	Щ щ	šč
Й й	y	- ь	''
К к	k	Ы ы	ï
Қ қ	q	І і	i
Л л	l	- ь	'
М м	m	Э э	e
Н н	n	Ю ю	yu
- ң	ñ	Я я	ya
О о	o		
Ө ө	ö		
П п	p		
Р р	r		

3. Annexes et vidéos, citations en anglais

La présente thèse est accompagnée d'annexes, comprenant en particulier des traductions inédites de chants oirad et quarante-deux documents audiovisuels dont trente enregistrements de terrain et huit documents d'archives inédits. Des renvois dans le texte guident le lecteur vers ces annexes. Des notices détaillées des vidéos permettent toutefois au lecteur de naviguer à sa guise dans ces documents.

4. Internet et citations en anglais

Les renvois aux sites internet sont le plus souvent indiqués dans des notes de bas de page, pour éviter la lourdeur inutile d'une « sitographie » adjointe à la bibliographie. Les citations en anglais ne sont pas traduites et sont données sans italiques. Les termes anglais sont mis en italiques lorsqu'il s'agit d'un terme dont la traduction est donnée.

5. Quelques abréviations

Ang. : anglais
Br. : bouriate
Ka. : kazakh
Mn. : mongol
Ha. : halh
Oi. : oirad
Ru. : russe
Tu. : touva
Litt. : littéralement
Npcf. : ne pas confondre
Pr. : prononcer

Pour les noms d'institutions abrégés ou mis en acronyme, se reporter à la liste des institutions, placée à la fin de l'introduction.

6. Éthique et respect des droits

Droits de reproduction

La présente thèse est écrite dans le respect des droits de reproduction d'ouvrages et d'illustrations en vigueur en Mongolie et en France. Dans le droit mongol (loi sur le copyright du 1^{er} septembre 1993 et ses amendements du 1^{er} février 1997, du 21 mai 1999 et du 19 janvier 2006¹), les œuvres publiées originellement en Mongolie sont dans le domaine public cinquante ans après la mort de l'auteur, soixante-quinze ans après publication dans le cas d'œuvres anonymes ou dont l'auteur n'est pas identifié. Dans cette législation, un usage citationnel, à des fins d'information, d'analyse ou de recherche, d'extraits d'œuvres publiées ou d'œuvres conservées dans les musées, archives, bibliothèques, est autorisé, de même que la publication de photographies de monuments publics ou œuvres exposées dans l'espace public.

Les documents audiovisuels issus des archives nationales mongoles ont été reproduits dans le respect de la législation en vigueur, moyennant paiement des droits de reproduction afférents. Certaines vidéos sous copyright de l'Ensemble national sont données ici à titre d'illustration scientifique et sans but commercial.

Éthique

L'enquête de terrain a été réalisée dans le respect des interlocuteurs individuels et institutionnels mongols, et en suivant les recommandations du « code d'éthique » de l'American Anthropological Association² : 1. Ne pas nuire (Do not harm) 2. Être ouvert et honnête concernant le travail (be open and

¹ http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=203958#LinkTarget_209 consulté le 15.04.2018.

² <http://ethics.americananthro.org/category/statement/> consulté le 15.04.2018.

honest regarding your work) 3. Obtenir un consentement éclairé et les permissions nécessaires (Obtain informed consent and necessary permissions) 4. Mettre en balance des obligations éthiques concurrentes (Weigh competing ethical obligations). 5. Rendre les résultats accessibles (Make your results accessible). Le cinquième principe a été en partie rempli au moment de l'enquête, puisque j'ai, dans la mesure du possible, mis aussitôt à disposition des intéressés les enregistrements réalisés avec eux. Un prolongement de cette démarche est envisagé pour faire connaître les résultats présentés dans cette thèse. 6. Protéger et préserver les enregistrements (Protect and Preserve your records). 7. Maintenir des relations professionnelles respectueuses et éthiques (Maintain respectful and Ethical professional relationships).

Tous les enregistrements (audio, vidéo, photographie) utilisés dans cette thèse ont été réalisés avec l'accord des principaux intéressés, qui ont aussi donné leur accord pour un usage non commercial de ces enregistrements à des fins d'illustration scientifique.

Sauf mention contraire, les documents figurés et audiovisuels sont miens.

Sauf mention contraire, les traductions du mongol sont miennes.

« Et moi, leur dis-je,
je crois que la lune est un monde
à qui le nôtre sert de lune »
(Cyrano de Bergerac)

Introduction

En 2008, voyageant pour la première fois en Mongolie pour mon loisir, j'assiste à un de ces « spectacles pour touristes¹ » qui présentent, tous les soirs durant la saison estivale, un pot-pourri d'arts traditionnels mongols : le chant diphonique, la vièle à tête de cheval, la flûte traversière *limbe*, la contorsion et bien sûr des danses. Je ne saurais décrire de mémoire les danses que je vis ce soir-là. Mais je me souviens de l'impression forte qu'elles eurent sur moi. L'impression confuse d'un moment jovial, des danseurs souriants, agiles et souples en costumes chamarrés, des pieds pointés dans des bottines blanches, une musique pentatonique et acidulée... tout cela stimula entre les touristes que nous étions des débats sur l'authenticité supposée de ces danses mongoles, où nous avons repéré des éléments de formalisation et d'esthétique qui nous renvoyaient plutôt à un imaginaire de danses folkloriques russes, teintées de ballet classique, qu'à ce qu'auraient pu ou dû être des danses mongoles. Cependant, cette suspicion de « folklorisme » n'enlevait rien au plaisir pris à assister au spectacle de ces danses et, en ce qui me concernait, y ajoutait même. Mais surtout, notre interprète mongole, interrogée à ce sujet, fut catégorique : pour elle, il s'agissait bien là de vraies danses mongoles « traditionnelles », pas seulement d'une version pour touristes. Qu'il y ait eu, dans ce débat, des quiproquos entre « folklorique », « traditionnelle », « authentique » et « vraiment mongol » est plus que probable et, pour éviter désormais toute confusion, je propose de nommer cette danse la « danse mongole scénique ». Pourtant, indépendamment de ces questions de vocabulaire, sur lesquelles on reviendra, cette danse mongole scénique, qui paraissait suspecte au public étranger, n'en était pas moins appréciée en tant que telle et identifiée comme mongole par le public mongol. Cette divergence de points de vue sur une même pratique invite à interroger, au-delà de la question de ce qui permet ou non d'identifier la danse comme mongole, le rôle que joue la danse dans le renforcement d'un sentiment d'appartenance à la « mongolité » (*Mongolness*, Bulag 1998 : 6). Cette interrogation est le point de départ d'une recherche menée depuis 2010 autour des danses mongoles en Mongolie contemporaine, dans le cadre d'un master puis d'une thèse. L'objectif de la présente thèse est de comprendre, à partir du cas mongol, le rôle particulier que joue la danse dans le renforcement d'identités nationales ou collectives. Dans cette perspective, ce travail interroge en particulier ce que j'appellerai l'efficacité de la danse, c'est-à-dire son aptitude à engendrer un sentiment d'attachement profond et durable, chez les populations concernées, à une même communauté.

Les danses mongoles et la mongolité

Que sont les danses mongoles et quelle est leur place aujourd'hui dans le paysage culturel mongol ? Telle que je l'emploie, l'appellation « danses mongoles » au pluriel recouvre deux

¹ *Juulchmy togolt*, à destination principalement des touristes étrangers, qui s'y rendent en groupes organisés. Cela n'empêche pas quelques Mongols, à commencer par les guides et interprètes, d'assister également au spectacle.

pratiques distinctes et complémentaires, qui coexistent en s'opposant et en s'influençant mutuellement en Mongolie contemporaine.

L'une, le *bii biêlgee*, est considérée comme la danse des Oïrad ou Mongols de l'ouest, un groupe composite résidant dans l'Altaï mongol, à l'ouest du territoire, et héritier de la dislocation, au XVIII^e siècle, de l'empire jungar. Danse généralement effectuée sous la yourte par un seul danseur sur un accompagnement mono-instrumental ou chanté², elle mobilise surtout le haut du corps, le torse, les bras et est constituée principalement de mouvements d'imitation de la vie quotidienne des pasteurs nomades et de gestes ornementaux renvoyant aux particularismes ethniques. Si le plus ancien document audiovisuel représentant du *bii biêlgee* date de 1954, des photographies du début du XX^e siècle montrent des Mongols dans une posture qui évoque sans ambiguïté cette danse, et des gravures remontant au XVIII^e siècle témoignent de l'existence d'une forme de danse très proche chez les Kalmouks. La présence de danses mobilisant principalement le haut du corps et effectuées sous la yourte chez ces groupes oïrad³ ainsi que la répartition actuelle du *bii biêlgee* parmi les Oïrad de l'ouest de la Mongolie et du Xinjiang et, dans une moindre mesure, chez des groupes voisins non mongols (Kazakhs de l'Altaï et du Xinjiang, Touvas de Mongolie uniquement), invitent à voir dans le *bii biêlgee* une danse remontant au moins à la période de l'empire jungar (XVII^e-XVIII^e siècles) et venue des groupes dits oïrad qui composaient cet empire⁴. Aujourd'hui seule pratique dansée transmise de manière continue sur le territoire mongol, le *bii biêlgee* passe volontiers pour une danse ancestrale, dont l'origine se perd dans la nuit des temps. En outre, l'évocation du pastoralisme nomade qu'elle convoque dans ses gestes en fait l'illustration idéale d'une Mongolie qui s'identifie à ce mode de vie. Inscrit en 2009 sur la Liste de sauvegarde urgente du Patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO, le *bii biêlgee* est ainsi un emblème chorégraphique du patrimoine mongol des nomades des steppes et passe pour le versant « authentique » (*yazguur, natur*) des danses mongoles.

À ce titre, un vocabulaire spécifique s'y attache. Si, étymologiquement, *bii biêlgee*⁵ renvoie à un terme dialectal oïrad, *bii*⁶, qui signifierait de manière générale « danse », l'expression couramment employée *bii biêlgee*, que j'utiliserai désormais avec cette graphie⁷, renvoie dans l'esprit des Mongols à cette forme de danse spécifique, propre aux Oïrad mais néanmoins typiquement mongole. Une étymologie assez répandue, faisant dériver le terme *biêlgee* du

² Les vièles *ekel* et *morin huur* (vièle-cheval), les luths *shanz* et *tovshuur* sont les instruments les plus utilisés (voir annexe 1).

³ Les Kalmouks sont des Oïrad ayant migré, en plusieurs vagues successives, des steppes de Haute-Asie vers la Volga, à l'emplacement de l'actuelle République de Kalmoukie.

⁴ Les Kalmouks considèrent leurs danses actuelles, où aux mouvements de bras et de mains s'ajoutent des petits pas dynamiques et pressés, comme un *bii biêlgee* modifié ayant subi les influences des danses du Caucase, caractérisées justement par ces petits pas pressés.

⁵ Sans doute dérivé d'un accusatif d'objet interne *bii biileh*, « danser le *bii* » nominalisé en *bii biileg*, puis *bii biêlgee* (Nanjid 2009a : 11).

⁶ Probablement d'origine turcique (cf. ka. *biy*).

⁷ On trouve aussi parfois des variantes comme *biê biêlgee*, *bii, biêlgee*, (*bii*) *biileg*, (*bii*) *biilgee* ou dans les publications en anglais *biy biyelgee*. On pourra retrouver ici ces variantes dans les citations de certains auteurs ou dans des noms d'institutions. J'emploierai également parfois, comme certains de mes interlocuteurs, le terme *bii* pour désigner certaines danses du répertoire du *bii biêlgee* : on dit ainsi « le *bii* de l'ambleur, de la prière, d'Agsal », etc.

mongol halh⁸ *biê* « le corps⁹ », témoigne de l'appropriation à un niveau national, par les Mongols de toute la Mongolie, d'une pratique originellement locale et périphérique. Les danseurs de *bii biêlgee*, spécialistes non professionnels¹⁰, sont parfois appelés « danseurs » (*büjigchin*), mais plus couramment appelés *biêleech*, *biêlgeech* ou *biich*¹¹ ; c'est ce dernier terme que j'emploierai.



Figure 1 Musique et danse sous une yourte kalmouke. Source : Pallas 1776.

L'autre danse mongole, parfois appelée la « danse populaire mongole » (*mongol ardyn büjig*), est une pratique d'invention récente qui émerge au milieu du XX^e siècle, durant la période socialiste, dans le but de constituer une « danse nationale mongole » (*mongol ündesnii büjig*), terme qui la désigne encore aujourd'hui. Ces appellations et leurs variantes¹² témoignent à mon sens de l'idée que se font les Mongols de cette danse : elle illustre l'essence du peuple mongol dans son extension nationale, à la façon dont les « danses nationales » ou les « danses de caractère » (Arkin et Smith 1997) étaient réputées illustrer, dans les ballets du XIX^e siècle, les caractères des « nationalités » auxquelles elles étaient associées. D'une part, les thématiques nationales de cette danse (danses du cheval et des éleveurs nomades, danses de la cérémonie bouddhiste du Cam, danses de Gengis Khan, etc.), l'usage d'un vocabulaire gestuel conçu comme proprement mongol ou encore l'ancrage revendiqué dans les danses locales mongoles et principalement dans le *bii biêlgee* en font un lieu phare de l'illustration chorégraphique de la mongolité. D'autre part, fortement modelée par le ballet classique de tradition russe et par les « danses folkloriques » de l'Ensemble Moiseev¹³, cette danse se dote,

⁸ Employé comme langue nationale en Mongolie.

⁹ Mentionnée par Lacaze 2000 : 265, Behbat 2016 : 38.

¹⁰ C'est-à-dire que tout un chacun ne peut se prétendre *biich*, mais que ceux qui sont reconnus comme tels ne peuvent en vivre. Ils exercent d'autres métiers.

¹¹ Le suffixe *-ch* dénote l'agent d'une action (Legrand 1997 : 107).

¹² « Danse mongole » (*mongol büjig*), « danse nationale » (*ündesnii büjig*), « danse nationale populaire mongole » (*mongol ündesnii ardyn büjig*) ou encore « danse populaire » (*ardyn büjig*).

¹³ De son nom complet « Ensemble de danse populaire de l'URSS sous la direction de Igor Moiseev » (ru. *Ansambl' narodnogo tanca SSSR pod rukovodstvom Igorya Moiséeva*).

par ce biais, de canons esthétiques et techniques d'ordre scénique et professionnel qui lui permettent de représenter dignement la Mongolie sur les scènes de festivals internationaux. Version qu'on pourrait dire « folklorisée » ou « scénisée » du *bii biêlgee*, cette danse ne doit pas être vue pour autant comme une pratique muséifiée ou un produit sans lendemain d'une acculturation souterraine russe : sa mobilisation systématique dans les célébrations régionales et nationales et l'importance qu'elle revêt en général aux yeux des Mongols invitent à y voir au contraire l'un des instruments majeurs du sentiment d'appartenance contemporain à la mongolité. Compte tenu de la variabilité des expressions employées pour la désigner, des jugements de valeur qui s'attachent inmanquablement aux diverses traductions usitées en langues anglaise et française¹⁴ et de l'utilisation ambiguë, dans certains cas, des mêmes expressions pour désigner indifféremment cette danse ou le *bii biêlgee*¹⁵, je propose de la désigner, une fois pour toutes, d'un terme que j'espère plus descriptif, « danse mongole scénique¹⁶ », de façon à la distinguer du *bii biêlgee*.

Ces deux « danses mongoles », la danse mongole scénique et le *bii biêlgee*, tout en étant différenciées l'une de l'autre par leur histoire, leur forme, leurs institutions, leurs acteurs et les valeurs qui s'y attachent, s'influencent aussi mutuellement, à la façon des « traditions parallèles » décrites par Anthony Shay à propos des influences réciproques entre les pratiques locales (« Folk dance in the field ») et les pratiques des grands ensembles nationaux hérités de la période socialiste (« State folk dance ensembles », Shay 2002 : 13 ss.). Cette porosité relative des pratiques est d'ailleurs source d'ambivalence et de tensions sur lesquelles on reviendra plus en détail (voir chapitre 3). Il suffit ici de préciser deux points. Tout d'abord, la dimension de spectacle, c'est-à-dire le fait que les danseurs se produisent pour un public en vue d'une appréciation principalement esthétique, est prépondérante dans chacune d'elles : le *bii biêlgee* ne peut en aucun cas être considéré comme la variante rituelle ou participative de la danse mongole scénique, qui en serait une version dévitalisée et édulcorée. Ce point invite à dépasser les oppositions souvent rencontrées entre pratiques locales et pratiques folklorisées selon des typologies qui prêchent souvent en défaveur des secondes (voir par exemple Hoerburger 1968, Lange 1974, Nahachewsky 2001). En second lieu, le *bii biêlgee* passe volontiers pour le versant authentique de la danse mongole scénique, qui en constitue la version professionnelle et chorégraphiée selon des standards internationaux. Au-delà des discours et des représentations que véhicule une telle perspective, cette complémentarité des pratiques illustre aussi la mise en œuvre de deux modes connexes de mobilisation des publics, d'abord dans la reconnaissance de ces danses comme mongoles, et conséquemment dans le renforcement d'un sentiment d'appartenance nationale. Le cas des danses mongoles apparaît donc comme un lieu

¹⁴ « Mongolian national dance » et « Mongolian folk dance » en anglais, et « danse nationale mongole » ou « danse mongole traditionnelle » en français.

¹⁵ « Danse populaire mongole » (*mongol ardyn büjig*), « danse populaire mongole *bii biêlgee* » (*mongol ardyn büjig, bii biêlgee*) ou « *bii biêlgee* populaire mongol » (*mongol ardyn bii biêlgee*).

¹⁶ Bien que l'expression en tant que telle soit peu courante en mongol, l'adjectif « scénique », *taizny*, est parfois employé à des fins de distinction entre les deux danses : ainsi, le « *bii biêlgee* scénique » (*taizny bii biêlgee*) apparaît comme un « faux » *bii biêlgee*. Voir chapitre 3.

de réflexion privilégié sur la nature de la performance dansée en permettant la comparaison entre deux modèles de pratiques spectaculaires complémentaires.

Que les danses mongoles jouent un rôle significatif dans la transmission d'un sentiment d'identité nationale est perceptible dans la mise en œuvre des politiques culturelles contemporaines. Alors que certains mongolistes m'avaient décrit, avant mon premier séjour de terrain en 2010, le *bii biêlgee* comme une pratique disparue, ou du moins moribonde, et la danse mongole scénique comme une pratique socialiste figée dans l'académisme et promouvant un folklorisme muséifiant, j'ai découvert au contraire des pratiques étonnamment vivaces et dynamiques, au cœur de l'attachement des Mongols à la mongolité. Durant toute la période sur laquelle s'est échelonné mon terrain (entre 2010 et 2015), la valorisation des danses mongoles était au cœur des politiques culturelles et touchait un public très large : que ce soit à travers de grandes manifestations publiques, la mobilisation de médias de masse, la documentation audiovisuelle ou académique, la multiplication des spectacles ou la massification de l'enseignement des danses – à la capitale comme dans les provinces – il devenait difficile d'échapper à l'omniprésence des danses mongoles. L'inscription du *bii biêlgee* à l'UNESCO en 2009, coïncidant avec une reprise économique importante, a sans aucun doute contribué au revivalisme de cette pratique. Ce mouvement de retour à « l'authentique » profite d'ailleurs aussi à la danse mongole scénique, puisque les chorégraphes, principaux artisans de la patrimonialisation, y voient l'occasion d'un renouvellement de leur pratique, perçue comme héritière d'un académisme soviétique désormais désuet.

Cette valorisation des danses mongoles s'inscrit également dans un mouvement plus large de protection et de promotion de l'identité nationale mongole. Enclavée entre ces deux puissants voisins que sont la Russie et la Chine, la Mongolie avait su gagner son indépendance vis-à-vis du joug sino-mandchou, au début du XX^e siècle, en s'alliant avec la Russie, puis avec l'URSS. Ce choix géostratégique la conduit à devenir, en 1924, le deuxième régime socialiste au monde (cf. Legrand 1975). Avec la fin de l'URSS, la transition démocratique du début des années 1990 met fin à l'insertion de la Mongolie dans le monde socialiste, la privant du même coup d'un allié précieux (Maire 2016 : 79). Le spectre d'une emprise accrue de la Chine sur l'économie et la culture mongoles, amplifié par la crise économique (liée à la transition vers l'économie de marché) des années 1990 et la politique de développement minier des années 2000 et 2010, transparait dans la résurgence d'un nationalisme¹⁷ fort, qui se caractérise avant tout par une sinophobie aiguë (cf. Bulag 1998, Billé 2016¹⁸). Ces éléments, associés à la nécessité

¹⁷ Si ce renforcement de l'identité nationale mongole paraît typique des résurgences nationalistes en contexte postsocialiste, des travaux récents soulignent à l'inverse les fondements socialistes des nationalismes qui s'expriment depuis 1990 (cf. Suny 1993, Hirsh 2014). Dans le cas de la Mongolie le travail fondateur de Bulag sur la « mongolité » (*Mongolness*) montre ainsi comment le nationalisme contemporain mongol s'inscrit dans la continuité d'une construction nationale héritée de la période socialiste où l'émergence d'un État socialiste moderne va de pair avec celle d'un État-nation proprement mongol, où limites ethniques, territoriales et culturelles coïncident idéalement (Bulag 1998 : 28).

¹⁸ L'adéquation progressivement établie entre Mongol et Halh, l'ethnie majoritaire du territoire de l'actuelle Mongolie, est pour Bulag au centre d'un nationalisme exacerbé. Elle va de pair, aujourd'hui, avec un attachement à la « pureté » ethnique des Mongols, qui génère, dans ses formes extrêmes, racisme et xénophobie. Les « vrais » Mongols seraient ainsi les Halh, une ethnie associée avec le « lignage d'or » (*altan urag*) où coulerait le sang de Gengis Khan. La sinophobie, qui en est la forme la plus fréquente autant que la plus violente, n'est donc pas seulement liée à une conjoncture économique et

de se positionner de manière forte sur une scène internationale en pleine évolution, engendrent une politique de « sécurité nationale¹⁹ » dans laquelle l'intégrité politique et territoriale de la Mongolie et la protection de son économie s'inscrivent en continuité avec le maintien d'une identité culturelle principalement fondée sur le pastoralisme nomade et les modes de vie, de production et d'expression artistique qui y sont afférents (Campi 2012).

Les danses mongoles apparaissent ainsi comme un héritage national, à double titre. Tout d'abord, transmettre aux générations futures des pratiques qui, héritées d'une histoire ancienne (celle des Oirad pour le *bii biélgee*) ou récente (le socialisme pour la danse mongole), apparaissent comme fondamentalement mongoles constitue un devoir envers sa propre culture. Mais à un second niveau, transmettre les danses mongoles, c'est aussi transmettre des pratiques qui apparaissent au fondement de la mongolité. L'anthropologie cognitive (Boyer 1990, Lenclud 1987, Morin 2011) a montré que la notion, galvaudée, de tradition devait être repensée non comme un contenu culturel transmis de manière idéalement intacte et totale, mais comme une « reconstruction sélective » (Morin 2011 : 13), c'est-à-dire comme le processus même de légitimation d'une référence stable à ce qu'on pourrait appeler « l'autorité morale du passé » (l'expression est de Humphrey 1992). Il ne s'agit pourtant pas de suivre entièrement la théorie de « l'épidémiologie culturelle » (Sperber 1996, Morin 2011). Pour ces auteurs, la stabilisation des traditions dépendrait avant tout de la multiplication des épisodes de transmission. Or, plusieurs travaux en anthropologie cognitive consacrés au rituel montrent que la répétition d'événements ou d'énoncés traditionnels s'accompagne très souvent d'une auto-référentialité constitutive, propre à conférer à ces événements un caractère traditionnel faisant autorité (Bloch 2005 : 123). Il s'agit ainsi, en suivant cette piste, de montrer en quoi les propriétés de certains types d'événements (et non uniquement la multiplication des épisodes de transmission) sont cruciales pour assurer la stabilisation de certaines valeurs. Si le rôle du phénomène rituel dans de tels processus a déjà été abondamment souligné (voir notamment Houseman et Severi 2009), celui de la danse comme situation de performance reste encore à explorer. La présente thèse espère contribuer à cette réflexion à travers l'exemple des danses mongoles.

Danse et politique

Le rôle des arts, plus particulièrement des arts de la performance et parmi eux la danse, dans l'élaboration des constructions nationales est un trait souvent souligné (pour la seule danse, cf. entre autres les synthèses de Reed 1998, Desmond 1997, Hanna 1979, Royce 2002 [1977], Giurchescu 2001). Je propose de distinguer, dans cette vaste littérature qui ne saurait

diplomatique plaçant la Mongolie en concurrence directe avec son puissant voisin. De manière révélatrice, elle s'ancre dans une vision de la « mongolité » (*Mongolness*) où ce n'est en réalité pas tant le Chinois que le Mongol de Mongolie-Intérieure ou le métis sino-mongol, qualifié « d'hybride » (*erliiz*), qui fait office de repoussoir (Bulag 1998 : 2 ss., Billé 2016 : 89). Au nationalisme et à la xénophobie s'attachent enfin des représentations liées à la reproduction et à la sexualité qui, associant par exemple l'étranger au voleur de femmes, contribuent à ancrer des perceptions de l'autre en grande part fantasmées, de soi et de l'autre (cf. Billé 2010, 2016, Lacaze 2013, 2017).

¹⁹ « Concept de sécurité nationale de Mongolie » (*Mongol ulsyn ündesnii ayuulgüi baidlyn üzel barimtlal*, traduction officielle en anglais *National Security Concept of Mongolia*), texte paru en 1994 et régulièrement actualisé depuis.

être explorée ici de manière exhaustive, deux grands types d'approches. Le premier consiste à analyser l'instrumentalisation de la danse ou d'autres formes artistiques comme emblèmes susceptibles de renforcer, en l'illustrant, un pouvoir, une idéologie ou une structure institutionnelle. Ce type d'approches, qui met l'accent principalement sur la valeur emblématique des arts au service de pouvoirs en place, a néanmoins l'inconvénient de faire résider l'explication de l'efficacité politique de la danse moins dans la pratique elle-même que dans les pouvoirs et idéologies qui l'environnent et lui donnent sens. Le second type d'approches envisagé insiste plus spécifiquement sur la capacité des arts de la performance à « représenter », « incarner », « performer » des identités collectives. Tout en ayant l'avantage, par rapport au précédent, de recentrer l'analyse sur les pratiques elles-mêmes, ce type d'approches s'avère néanmoins prisonnier de l'idée, souvent vague, d'une « performativité » des identités inhérente à toute pratique de performance, qui déplace le problème de l'efficacité sans véritablement le résoudre : en quoi suffit-il de brandir un drapeau, de danser une danse ou de chanter un chant national pour amener les gens à adhérer à l'identité incarnée par un tel emblème ? La position tierce défendue dans cette thèse invite à voir dans l'instrumentalisation des pratiques, soulignée par le premier type d'approches, moins une cause qu'un produit de l'efficacité des pratiques elles-mêmes. Toutefois, plutôt que de faire résider celle-ci dans la mise en représentation spectaculaire de systèmes de valeurs, comme dans le second type d'approches, je propose de voir dans la performance dansée un jeu de positionnement relatif des participants (danseur et spectateur) propre à induire une expérience forte, un affect partagé susceptible d'ancrer durablement et de manière sensible des attachements communautaires.

Le premier type d'approches, qui consiste à voir dans les arts des emblèmes identitaires et politiques, est celui adopté par Peter Marsh dans son travail fondateur sur la « réimagination » de la vièle à tête de cheval (vièle-cheval, *morin huur*) comme emblème musical d'une communauté nationale mongole (Marsh 2009). Reprenant l'essentiel des thèses de Bulag sur la construction socialiste d'une nation mongole, Peter Marsh analyse la façon dont la vièle-cheval, instrument d'origine halh (groupe ethnique majoritaire en Mongolie) modernisé et standardisé par un luthier russe dans les années 1960, cristallise une image stéréotypée de la Mongolie – à la fois imaginativement ancrée dans une ancestrale tradition pastorale nomade et d'invention en réalité récente – autour de laquelle se constitue une « communauté imaginée » (*imagined community*, l'expression est empruntée à Anderson 2006 [1983]).

L'instrumentalisation des arts de la performance au service de pouvoirs ou d'idéologies politiques a été particulièrement mise en évidence dans le cas de la (re)construction de nouveaux États-nations. L'État d'Israël, au moment de sa constitution, appuie ainsi sa politique d'unification de citoyens porteurs de traditions culturelles extrêmement diverses sur la construction d'une danse nationale composée d'un assemblage des pas dansés les plus emblématiques des principaux groupes constitutifs du pays, en particulier ceux qui sont

perçus comme les plus ancestraux, dont le « pas yéménite » constitue l'archétype (cf. Gibert 2014). De même, le nouveau Rwanda, post-génocidaire, élabore une danse nationale qui se veut, à l'image de la politique de réconciliation nationale, exempte de référence à la diversité ethnique du pays (Plancke 2016). Les exemples en ce sens abondent (cf. par exemple Reed 2010, Wierre-Gore 1986).

Toutefois, de telles manifestations du pouvoir à travers la danse sont souvent sujettes à des revendications contradictoires, des tensions, des débats ou des résistances (cf. par exemple Murray 2000, Robitaille 2007). Les études de la danse en contexte colonial (au sens large du terme) soulignent fréquemment l'enjeu, pour les puissances dominantes, de contrôler et maîtriser un domaine souvent perçu comme source de troubles et de désordres (politiques ou moraux), comme dans le cas des plantations d'esclaves nord-américaines (Hazzard-Gordon 1990) ou dans le développement du bharata natyam du sud de l'Inde, qui s'accompagne d'une moralisation de la figure de la danseuse sacrée *devadasi* en contexte victorien et édouardien (Meduri 1988). Mais, tout en soulignant l'influence de l'orientalisme et du regard exotisant des puissances coloniales sur l'évolution de nombreuses formes de danse, les auteurs soulignent en même temps la réappropriation locale des modèles importés (cf. Reed 1998 : 509), les résistances souterraines (Poole 1990 dans le cas des danses andines) ou la dimension parodique de danses des colonisés moquant les danses de leurs maîtres, dont l'archétype reste le cakewalk, parodie burlesque, par les esclaves noirs, des élégants quadrilles de leurs maîtres (Szwed et Marks 1988).

Prenant acte des interprétations et instrumentalisation multiples, stratifiées ou contradictoires auxquelles la danse est susceptible de donner lieu, Giurchescu, auteur influente sur la question des rapports entre danse et politique, propose de considérer la danse comme un art polysémique par nature, capable de donner prise, en fonction du contexte politique et culturel dans lequel il se déploie, à des interprétations diverses, multiples, voire contradictoires (Giurchescu 2001). Cette approche sémiotique fait écho à de nombreux travaux qui interprètent plus généralement en ce sens des phénomènes dits de « recontextualisation » des arts locaux, dont le sens politique, rituel ou folklorique varie selon les contextes (cf. Hobsbawm et Ranger (dir.) 2006).

Ces auteurs ont en commun de voir la danse (ou d'autres arts) comme un lieu d'affirmation identitaire parmi d'autres, un art qui, par le déploiement spectaculaire conjoint de costumes « ethniques » ou « nationaux », de musiques locales (cf. Gibert 2014), mais aussi de thèmes emblématiques, de mythes et légendes caractéristiques, permettrait la « visualisation » (Hermkens 2007) spectaculaire des symboles des identités collectives auxquelles il renvoie, et peut conséquemment apparaître comme un emblème remarquablement efficace de celles-ci. Il paraît évident que la danse mobilise, de façon particulièrement spectaculaire, différents types d'éléments emblématiques des identités nationales (costumes, musique, etc.) et qu'elle est souvent, de ce fait, instrumentalisée en tant qu'emblème national par le pouvoir en place, par des groupes minoritaires qui tentent de s'affirmer ou par des communautés diasporiques. Toutefois, ne voir dans la danse qu'un

emblème identitaire paraît réducteur pour au moins trois raisons. Premièrement, cela revient à faire résider l'efficacité de la danse dans la seule intentionnalité des acteurs politiques susceptibles de l'instrumentaliser, ce qui, outre le fait qu'elle fait reposer l'explication de l'efficacité de la danse sur des éléments extérieurs à la danse elle-même, présente l'inconvénient de poser en amont de l'analyse les attachements et instrumentalisation que l'analyse de la danse devrait au contraire dégager. Conséquence de ce premier point, la spécificité de la danse par rapport à d'autres domaines également susceptibles d'être instrumentalisés apparaît singulièrement atténuée : ainsi, dans le cas mongol, la danse, un instrument comme la vièle-cheval (Marsh 2009), des textes de hip-hop (Delaplace 2014), des sports locaux (Lacaze 1999-2000) ou encore la figure de Gengis Khan (Aubin 1993, Aubin 1996, Aubin et Hamayon 2002, Bianquis 2010, Campi 2006, Kaplonski 2004 et 2005) peuvent être analysés suivant, à quelques nuances près, le même modèle. Enfin, analyser l'instrumentalisation des symboles ou emblèmes nationaux ou communautaires laisse entière la double question de savoir pourquoi les gens s'attachent tout particulièrement à ces emblèmes plutôt qu'à d'autres également disponibles dans leur champ de perception et d'imagination, et tout simplement de savoir comment les gens en viennent à se sentir membres d'une communauté : il ne suffit pas d'être régulièrement confronté aux symboles et emblèmes représentant un État-nation ou une communauté donnée pour trouver celle-ci ou celui-ci légitime et pour s'en sentir membre.

Le second type d'approches, plus particulier à ce qu'il est convenu d'appeler les « arts de la performance », voit dans la capacité de ceux-ci à « performer » (*perform, enact*), « incorporer » ou « incarner » (*embody*) des contenus idéologiques, notamment par la mise en scène des corps mouvants, le fondement de leur efficacité. Pour Schechner, fondateur du courant influent des *Performance Studies* aux États-Unis à partir de la fin des années 1960, la notion de « performance » vise avant tout à faire éclater les distinctions ethnocentriques entre domaines cloisonnés des arts du spectacle (danse, théâtre, musique, etc.), de façon à prendre en compte des formes perçues comme similaires, issues d'autres cultures, qui correspondraient malaisément à ces catégories²⁰. Mais il s'agit aussi, dans la continuité des travaux de Turner qui cherche à penser la parenté entre rituel et théâtre (Turner 1982, 1988), de théoriser la performance moins d'après des types d'événements que comme modalité d'action. Pour Schechner, la performance se caractériserait ainsi comme un « comportement restauré », c'est-à-dire comme un mode d'agir porteur, en soi, de références à des actions antérieures, et riche de potentialités de références en direction d'actions ultérieures (Schechner 1985 : 35-36).

Dans le cas de la Mongolie, les travaux de Pegg, qui s'inspire indirectement de Schechner, illustrent cette vision des choses. Pour elle, les arts de la performance, indifféremment chant,

²⁰ Schechner invite ainsi à penser la « performance » comme un continuum susceptible d'inclure des activités humaines très variées : « Performance must be construed as a 'broad spectrum' or 'continuum' of human actions ranging from ritual, play, sports, popular entertainments, the performing arts (theatre, dance, music), and everyday life performances to the enactment of social, professional, gender, race, and class roles, and on to healing (from shamanism to surgery), the media, and the internet. » (Schechner 2013 : 2).

musique instrumentale, danse, textes, rituels bouddhiques ou chamaniques, seraient dotés d'une propension particulière à « performer » (*perform*) les identités, en mettant en jeu de manière stratifiée des « *ideoscapes*²¹ », conçus ici comme des sortes d'univers idéologiques. Comme dans la théorie de la performance défendue par Schechner, les arts de la performance évoqués par Pegg porteraient, de manière intentionnelle ou inconsciente, déclarée ou souterraine, des « connexions » (*connections*, Pegg 2001 : 5), c'est-à-dire les strates d'une histoire complexe et d'idéologies multiples, imposées par le pouvoir ou résistant en sous-main en esquivant la censure, à la manière des « transcriptions évocatrices » (*evocative transcripts*) décrites par Kaplonski au sujet de la mémoire des héros nationaux mongols (Kaplonski 2004 : 186). Pourtant, la démarche de Pegg, qui consiste essentiellement à associer des éléments hétéroclites (organologie, structures musicales, fragments de paroles, attributions de sens collectés en contexte d'entretien formel, contextes de performance, etc.) à des univers arbitrairement délimités à l'avance et pensés comme cloisonnés²², me paraît méthodologiquement fragile. Surtout, elle conduit à laisser en suspens deux questions fondamentales : 1. Comment s'articulent précisément différentes strates historiques ou herméneutiques de significations et d'attributions identitaires dans les arts de la performance ? 2. En quoi, précisément, chacun des genres d'arts de la performance, pris séparément ou bien ensemble, contribuerait à illustrer ou à contester certains éléments identitaires ou idéologiques plutôt que d'autres ?

Pradier, qui fonde le courant de l'ethnoscénologie dans la continuité de la réflexion de Turner et du courant américain des *Performance Studies*, voit dans le corps humain mis en scène, dans diverses pratiques de performance, une *skènè*, un lieu d'exposition particulièrement puissant des systèmes de représentation et d'idées qui la sous-tendent (Pradier 1997 : 18-19). Ainsi, la mise en scène des corps dans les performances reflèterait tout particulièrement les structures idéologiques et politiques du contexte dans lequel elles prennent place, grâce à « cette aptitude remarquable de l'espèce humaine à unir dans l'action l'organique et le symbolique » (Pradier 2001 : 57²³). Le postulat fort qui sous-tend ce type d'approches est celui d'une propriété inhérente au corps humain à véhiculer des éléments de représentation abstraits ou symboliques, une « capacité à incarner l'imaginaire – la performativité – que l'Homme communique par le corps... ». La « performativité » ainsi entendue relève moins d'une volonté de se donner à voir ou de faire valoir sa « face » (au sens goffmanien du terme, cf. Goffman 1974), comme dans le premier type d'approches, que d'une capacité à donner « chair » à des représentations de l'esprit (Pradier 2009). Or, un tel postulat,

²¹ La notion est empruntée à Appadurai (1990), cf. Pegg 2001 : 284.

²² Par exemple, bouddhisme, chamanisme et « religion populaire » (selon la distinction de Heissig 1980), socialisme vs. Old Mongolia, nation vs. ethnies, etc., éléments dont de nombreuses recherches sur la Mongolie montrent qu'ils gagnent au contraire à être pensés en continuité.

²³ Cette formule de Pradier renvoie, au-delà d'une théorie sur la performance, à une approche du corps d'inspiration structuraliste, qui tend à voir dans le corps humain un « symbole naturel » (Douglas 1973), un modèle immédiatement disponible à l'appréhension de chacun, en même temps que susceptible de variations culturelles (cf. Straus 2004) pour penser l'organisation collective (le « corps social » et ses hiérarchies, sa reproduction, sa croissance, ses maladies, etc.).

loin d'expliquer de manière satisfaisante l'efficacité de la danse, se contente de déplacer la question vers la mise en scène du corps, en postulant, sans la démontrer, cette efficacité.

Plus satisfaisantes paraissent en ce sens les approches directement inspirées des théories de Turner sur la liminalité²⁴. Conçue comme situation distincte du quotidien (cf. Grotowski 1997) et en marge des interactions sociales ordinaires, la performance du corps humain, en illustrant ou en reconfigurant de manière inédite certains éléments des structures sociales et des systèmes symboliques d'un groupe donné, contribue à les renforcer. Pour Andrew Strathern, les cycles de danses des Melpa incarnent, dans leurs allusions mythologiques (au cycle de reproduction des oiseaux du paradis par exemple) comme dans leur forme chorégraphique, la pensée d'une maturation sociale qui oppose hommes jeunes et hommes accomplis, ou encore hommes et femmes (Strathern 1985). Pour Spencer, la présence de danses débridées et railleuses des jeunes gens au sein de cérémonies empreintes de dignité et du contrôle des aînés indique la capacité de la danse à renforcer les structures sociales en mettant en scène, de manière décalée, leur « antithèse²⁵ » (Spencer 1985b). Dans la continuité de la pensée de Turner, la danse est envisagée comme un lieu qui, par sa forme même, est porteur de « liminalité ». Comme le montre en particulier l'article de Gell consacré aux danses Umeda, la danse apparaît, pour ces auteurs, un milieu d'autant plus propice que les possibilités narratives et imitatives du mouvement humain pour convoquer mythes et systèmes de représentation y sont sous-tendues par la réflexivité de la pratique elle-même : la danse, en se démarquant, dans ses gestes mêmes et sans recourir nécessairement à de pesants dispositifs de marginalisation spatio-temporelle, d'un quotidien lieu de « non-danse » (*nondance* (sic), Gell 1985 : 190), instaure, dans sa réalisation même, sa propre qualité liminaire. Si ce type d'approches s'efforce de mettre en avant la particularité de la performance comme situation distincte du quotidien, pour rendre compte de l'efficacité des danses, elle n'en subordonne pas moins la matière dansée à des significations qui lui sont extérieures.

Pour remédier à ce biais plusieurs auteurs, attachés à l'observation de la danse elle-même (Blacking 1985 : 66, voir aussi Hanna 2005 : 115-116), s'attachent à repérer dans la matière dansée même une image, une influence ou un reflet de la société qui leur aurait donné forme. Comme le dit Lange, dans une perspective très fonctionnaliste, « la forme des danses reflète le niveau d'intégration de la société » (Lange 2005 : 103). Pour Yves Guilcher, qui abonde en ce sens, les évolutions formelles des « danses traditionnelles » de la paysannerie française peuvent être vues comme des signes sûrs des évolutions de la structure sociale prédominante de ces groupes. On passerait ainsi, dans l'histoire de ces danses, de la ronde chantée, où « le mouvement n'est qu'un moyen de vivre collectivement ce récit » et où « la sensation d'appartenance communautaire peut aller jusqu'à l'envoûtement », à la forme de « chaîne ouverte », où « on se voit moins, on se montre plus », puis aux danses à figures à couples

²⁴ La liminalité, concept de Turner inspiré du travail de Van Gennep sur la phase de marginalisation durant les rites de passage, est une propriété commune à différents événements qui ont en commun de rompre avec le quotidien au moyen de dispositifs de marginalisation spatio-temporelle, et où se joue la possibilité de reconfigurer valeurs symboliques et hiérarchies sociales, soit pour les renforcer, soit pour les dépasser (Turner 1969). Voir en particulier Spencer 1985a.

²⁵ Sur le caractère antithétique ou paradoxal des performances, voir aussi Handelman 1998 : 236 ss.

ouverts, où « le danseur vit alors la danse comme parcours, rencontre et jeu de couple ». L'évolution culminerait ainsi au XIX^e siècle dans les danses pour couples fermés où « chaque couple [est] devenu cellule nécessaire et suffisante de la danse ». Cette évolution des formes de danses reflèterait ainsi le passage progressif d'une société traditionnelle paysanne fondée sur l'intégration communautaire à une société urbaine bourgeoise basée sur la structure du couple marié (Y. Guilcher 1996 : 114, cf. aussi Y. Guilcher 2001, J.-M. Guilcher 2003 [1969], 2009). Malgré son caractère séduisant, une telle théorisation se heurte d'emblée à la coexistence reconnue de ces différentes formes de danses aux mêmes époques et parmi les mêmes groupes sociaux. De fait, les limites d'une telle approche ne tiennent pas seulement à une conception caricaturale de la notion d'intégration collective : comme l'a montré, entre autres, Wierre-Gore, danser ensemble, fût-ce en cercle²⁶, ne garantit nullement l'intégration sociale (Wierre-Gore 2010). La démarche même qui consiste à rechercher des analogies entre forme des danses et structures sociales est empreinte d'arbitraire, notamment dans le choix des niveaux d'analyse structurelle (les pas, les dispositions spatiales, les modes de relations entre danseurs) qu'il serait pertinent de prendre en compte.

D'autres auteurs, également attachés à la prise en compte d'une analyse fine des formes dansées, proposent d'inscrire celui-ci moins dans un contexte social général que dans des systèmes sensori-moteurs culturellement déterminés, qui seraient à analyser comme des systèmes sémiotiques. De même que l'ethnomusicologue John Blacking avait défini l'objet de l'ethnomusicologie comme le « son humainement organisé » (*humanly organized sound*, Blacking 1974 : 3), pour des auteurs comme Williams, l'anthropologie de la danse ne saurait être légitime qu'en s'inscrivant dans une anthropologie du mouvement humain ou une « sémasiologie » de la danse (Williams 2004 : 13-14, 2005). Ces perspectives, fortement teintées d'approches issues de la linguistique comme le structuralisme ou la sémiotique de Peirce, envisagent ainsi les mouvements de la danse comme des « signes-actions » (*action-sign*, cf. Farnell (dir.) 1995) qui ne prennent sens que dans le contexte d'autres « signes-actions » culturellement déterminés. Si les analyses structurales de la danse permettent de faire émerger les règles de composition, les répertoires et les savoirs implicites sous-jacents à la mise en œuvre de gestes dansés (cf. Kaeppler 2005, Martin et Pesovár 2005), elles tendent cependant : 1) à reconduire une vision fixiste de la culture²⁷, vision d'autant plus réductrice que le geste dansé apparaît beaucoup plus poreux et facile à recontextualiser que d'autres éléments comme les langues (cf. Ness et Noland (dir.) 2008) ; 2) à réduire l'efficacité du mouvement humain à une simple question de sens, au détriment de la mobilisation de modes spécifiques d'appréhension (sensori-motrice) de celui-ci ; 3) à amoindrir la distinction entre la performance dansée et le contexte ordinaire dans la mise en œuvre des mouvements.

En réalité, ces auteurs ont en commun de considérer la performance dansée (ou tout art de la performance) comme lieu de mise en œuvre d'un sens qui lui préexiste et serait à chercher

²⁶ Ce qui n'est nullement caractéristique de sociétés « primitives » dont « l'Afrique » fantasmée constituerait l'archétype exotique et la paysannerie l'archétype européen (*ibid.*).

²⁷ Pour une analyse critique du culturalisme, et en particulier de Geertz, voir Asad 1983.

en amont de la performance proprement dite. En conséquence, le saut théorique qui les mine consiste à présupposer, sans jamais pouvoir le démontrer, que la performance est un lieu de mise en œuvre efficace de divers éléments de sens. Dès lors, la question de l'efficacité de la danse à susciter l'adhésion des gens à ces effets de sens reste irrésolue. En ce sens Grau (1995) invite, dans son analyse des danses des Tiwi d'Australie, à analyser la danse non seulement comme lieu où se reflètent les réalités sociales mais comme lieu où elles sont « imaginées ». Il apparaît de fait essentiel de garder au centre du questionnement ce que Reed appelle « la nature agentive de la danse » (*the agentive nature of dance*, Reed 1998 : 521).

Les travaux de Skey et Antonsich (Skey 2013, Antonsich et Skey 2017) sur la construction nationale fournissent un cadre théorique propice à l'élaboration d'une troisième voie. Ces auteurs s'inscrivent volontiers dans le « tournant discursif » représenté dans les études sur les nations et le nationalisme par les ouvrages de Billig (1995) et Anderson (2006 [1983]). Il s'agit de mettre l'accent moins sur les conditions historiques d'émergence de l'État-nation, en lien avec des processus macro-historiques, comme forme politique typique de la modernité (« *'what' and 'when' is a nation* ») que sur la construction sociale, le maintien et la diffusion large d'un sentiment national ordinaire (« *the 'how' of the nation* », cf. Antonsich et Skey 2017 : 2 et Skey 2008 : 145). Cette perspective, en atténuant la spécificité de la « nation » comme échelle pertinente par rapport à d'autres, permet ainsi de penser le « national » au-delà du cadre strict de l'État-nation, et d'inclure aussi bien des minorités enclavées, souvent pensées en termes d'ethnicité, que des communautés diasporiques.

Tout en s'inscrivant dans la continuité de ce tournant, Skey et Antonsich s'en distinguent en trois points, essentiels pour la perspective envisagée ici. Tout d'abord, il s'agit de penser la nation moins en termes de « communauté imaginée » fondée sur des représentations partagées qu'en termes d'un sentiment d'appartenance nationale (*national belonging*, Skey 2010). En second lieu, il s'agit d'insister moins sur le caractère d'habitude passive, par le biais d'une exposition quotidienne à des routines de « nationalisme ordinaire²⁸ », que sur l'agentivité des populations, en soulignant le rôle actif que tout un chacun joue dans la constitution de cet attachement national. Enfin, il s'agit de souligner la primauté d'événements publics de grande ampleur, d'une grande intensité affective, porteurs d'un « nationalisme extatique » (*ecstatic nationalism*, Skey 2008) sur un « nationalisme quotidien » (*everyday nationalism*, *ibid.*). Skey défend ainsi, dans une perspective d'inspiration durkheimienne, le rôle fondateur des événements publics et de la mobilisation affectuelle²⁹ qu'ils supposent dans l'attachement national (cf. Handelman 1998). Cette approche, qui place à la source de l'attachement national

²⁸ Les drapeaux que nous croisons tous les jours au fronton des bâtiments publics, la « *homeland deixis* » qui consiste à dire « nous » et « ici » dans les médias pour parler de la communauté nationale et du pays ou encore la carte nationale sur laquelle sont affichées les prévisions météorologiques sont quelques-uns des exemples récurrents mobilisés par Billig (1995).

²⁹ J'entends décrire, par ce terme « affectuel », ce qui relève de « l'affect » tel qu'il sera défini plus bas. « Affectif », qui renvoie en français à l'affection plutôt qu'à l'affect, est néanmoins parfois employé par certains auteurs en ce sens, notamment en anglais.

un affect intense généré dans des situations d'effervescence non ordinaires, invite à dépasser la nature « imaginée » des communautés nationales dans une approche « plus que représentationnelle » (*more-than-representational*, Lorimer, cité par Militz 2017 : 179). Il n'est ainsi pas nécessaire, pour expliquer l'attachement d'un grand nombre de gens à des entités collectives abstraites, rhétoriquement et socialement construites, de supposer que tous partagent une représentation commune de la nation. Un tel point de vue, qui sous-tend les travaux d'Anderson et de Billig, reste en effet exposé au reproche de considérer le sentiment d'appartenance national comme « uniforme et homogène », au détriment de la variété des expériences individuelles qu'il suppose (Antonsich et Skey 2017 : 30). Au contraire, une analyse d'événements publics propres à générer un affect intense et partagé, mais vécu de manière variable par les participants, permet de rendre compte à la fois de cette communauté d'attachement et de la variété des expériences individuelles qui la sous-tendent. En tant que mode d'expression fréquemment mobilisé (en Mongolie comme ailleurs) dans des événements publics de grande ampleur (cf. par exemple Skey 2008 : 146), la performance dansée apparaît comme un moyen particulièrement efficace pour générer ce type d'attachement. En tant que pratique non discursive, elle apparaît comme un objet digne d'intérêt pour renforcer l'analyse de tels phénomènes dans une perspective pragmatique qui tend à s'éloigner d'un modèle linguistique ou représentationnel (cf. Houseman et Severi 2009).

Sur la Mongolie, les travaux de Laurent Legrain, qui portent sur l'attachement des Mongols, et en particulier des Darhad, à la transmission de chants conçus comme typiquement mongols ou typiquement darhad, constituent une illustration de ce type d'approches. Alors que les traits musicaux et dialectaux revendiqués comme emblématiques des Darhad s'avèrent en réalité relativement faibles et peu convaincants, l'attachement des populations locales à ce chant et à l'idée qu'il est distinctivement darhad et exprimerait quelque chose de l'essence des Darhad est, au contraire, particulièrement intense. C'est que, comme le montre l'auteur, les dispositifs d'attachement au chant traversent sa transmission : ils hantent le quotidien des éleveurs, de la surveillance des moutons à la fréquentation du centre culturel local, et se déploient à plusieurs échelons institutionnels, depuis les politiques culturelles étatiques officielles jusqu'à la mobilisation d'activistes locaux au sein de cercles familiaux très restreints et de « circuits courts » (Legrain 2014 : 180). Or, l'attachement au chant prend tout son sens dans la mesure où le chant est, lui-même, un lieu d'engendrement d'affects propres à stimuler un attachement à son « pays natal » (*nutag*) et à l'identité ethnique qui lui est associée. Particulièrement productif et inspirant, ce modèle ne peut néanmoins être transposé tel quel à l'analyse de la danse, la différence fondamentale entre les deux pratiques étant que le chant est pratiqué par tous alors que la danse suppose une distinction entre le danseur, performeur spécialisé, et le spectateur, destinataire de l'action du danseur. C'est alors non seulement dans l'apprentissage de la danse, mais dans sa performance, susceptible de toucher un large public au-delà de ceux qui, effectivement, sont en train de danser, qu'il faut chercher à saisir les lieux d'engendrement de tels attachements.

Il est généralement admis que les danses mongoles « donnent à voir » (*haruulah*) ou « représentent » (*ilerhiileh*) des aspects emblématiques du « mode de vie nomade mongol » (*mongol nüüdelchnii aj ahui, mongol malchdyn ödör tutmyn am'dral*). Pourtant, dans les appréciations des spectateurs, cette idée, systématiquement évoquée, s'accompagne non moins systématiquement d'une appréciation concernant les qualités esthétiques du spectacle (« c'était très beau », *ih saihan bolloo*), la qualité de la chorégraphie, la virtuosité des danseurs ou le plaisir ressenti (« ça m'a beaucoup plu », *ih taalagsan*). Alors que les analyses des danses mongoles s'arrêtent généralement au premier aspect, la représentation du mode de vie nomade (cf. Behbat 2016 : 39, Nanjid 2009 : 25 ss., idée de surcroît fréquemment exprimée par le grand public mongol), cette dualité d'appréciation invite à aller au-delà d'une analyse des seules représentations véhiculées par la danse. Fondée sur la complémentarité entre la mise en scène, par le mouvement du corps, de représentations iconiques de la mongolité, l'engagement des spectateurs dans une relation asymétrique (danseur-spectateur) et la génération d'une expérience affectuelle forte, mon analyse des danses mongoles invite à voir dans la performance dansée un lieu de constitution des attachements nationaux basé sur la mise en œuvre sensible d'un rapport asymétrique complexe : ancrée dans une épistémologie de la différence culturelle, la performance dansée invite le spectateur mongol, à travers la mise en œuvre de la relation danseur-spectateur, à une expérience sensible de la relation Mongol-étranger et de la différence culturelle qu'elle implique.

Une approche pragmatique de la performance dansée

L'analyse de l'efficacité de la performance dansée que je présente dans cette thèse s'inspire fortement d'une approche pragmatique du fait rituel. Selon Houseman et Severi, « l'expérience que fournit le rite est celle d'une participation personnelle aux relations mises en place au cours de sa performance » qui débouche sur la stabilisation « d'un certain nombre de traits constitutifs de l'identité » (Houseman et Severi 2009 : 250-251). Comment l'expérience que fournit la performance dansée dans les danses mongoles contribue-t-elle, chez le spectateur mongol, à la stabilisation d'un sentiment d'appartenance nationale ? Au-delà de l'instrumentalisation des danses mongoles au service de politiques de construction nationale et de patrimonialisation, processus sur lesquels on reviendra en détail, ce travail propose d'envisager cette question en pensant la performance dansée comme une situation d'interaction singulière. D'une part, cela implique de repenser la mise en œuvre des corps en mouvement, moyen privilégié de la danse, non seulement comme lieu de représentation « par corps » mais comme moyen d'interaction³⁰. Cela implique, en deuxième lieu, de penser la performance dansée comme la participation différenciée de deux types de participants, le spectateur et le danseur. Enfin, il s'agit de voir dans la performance dansée un ensemble de dispositifs qui visent à fournir au spectateur une expérience susceptible d'entraîner son

³⁰ Cette perspective est en partie inspirée de réflexions sur la notion d'attention présentées à plusieurs reprises par Georgiana Wierre-Gore dans le cadre de l'atelier « La danse comme objet anthropologique », organisé depuis une douzaine d'années par M. Houseman et G. Wierre-Gore (Cemaf, Ivry).

attachement durable à la mongolité. Ces trois aspects étroitement liés, le geste ou mouvement dansé comme mode de relation, la figure du danseur dans l'asymétrie de la performance et la nature génératrice de valeurs de l'expérience du spectateur, constituent les fils directeurs de cette thèse.

Le geste dansé comme dispositif d'engagement du spectateur

La danse est souvent définie en fonction du moyen qu'elle mobilise de manière distinctive par rapport à d'autres pratiques expressives, à savoir le mouvement du corps humain (cf. par exemple Kealiinohomoku 1998 : 57). Toutefois, penser la danse comme mode de relation implique de dépasser une simple analyse du geste dansé en tant que tel pour réfléchir aux modes de participation du spectateur qu'un tel mode d'expression est susceptible de favoriser.

Tout un courant de l'anthropologie de la danse anglo-saxonne met l'accent sur le geste comme vecteur de sens et propose ainsi de définir la danse comme une situation de communication non verbale (cf. en particulier Hanna 2005 : 125). Toutefois, adhérer à ce point de vue n'implique pas nécessairement de penser l'articulation des gestes dansés ou non dansés par analogie avec une analyse structurale ou sémiotique du langage, comme y invitent des théories, pour certaines évoquées ci-dessus, comme celles du « signe-action » de Farnell, la perspective « sémasiologique » de Williams ou les approches structurales du mouvement de Kaeppeler (2005) ou de Birdwhistell (1968). De telles approches, qui ont l'avantage de souligner à juste titre l'importance de la prise en compte des contextes culturels pour analyser la façon dont différentes formes dansées sont perçues et dotées de significations et de valeurs par les populations locales, tendent en même temps à atténuer la spécificité d'une communication avant tout gestuelle et non verbale en l'assimilant trop étroitement à un système linguistique³¹.

L'avantage de considérer la danse comme une situation de communication non verbale est justement qu'elle permet de s'affranchir d'un modèle structural ou linguistique pour aller vers une compréhension pragmatique de la performance dansée comme situation d'interaction particulière. En ce sens, il paraît utile de s'appuyer sur un cadre théorique inspiré des théories de la « nouvelle communication » (Winkin 2000). Le modèle « orchestral » de la communication qui sous-tend, de différentes manières, les analyses d'auteurs proches de l'école dite de Palo Alto³² (par exemple Goffman, Bateson, Hall ou Birdwhistell dans une certaine mesure) se définit en opposition à un modèle « télégraphique » de la communication,

³¹ L'irréductibilité des pratiques corporelles à des systèmes de sens, soulignée par une lignée théorique inspirée des travaux de Mauss (2003 [1950]), Bourdieu (1980, 2000 [1972]) ou encore Ingold (2013), apparaît dans différents travaux sur la circulation des gestes (Ness et Noland (dir.) 2008), sur le rôle des techniques du corps dans la construction de la personne (Godelier et Panoff (dir.) 1998, Héritier et Xanthakou (dir.) 2004, Le Breton 1992, Lacaze 2012), sur l'apprentissage « par corps » (Faure 2000) ou encore sur « l'incorporation » (*embodiment*) comme mode singulier de mémoire sociale (Connerton 1989). Toutefois cela ne doit pas conduire à minorer le rôle de la cognition dans la construction de sens à partir de la danse.

³² Winkin propose de voir dans Palo Alto moins une « école » institutionnalisée de pensée qu'un « collège invisible », un réseau de personnalités intellectuelles ayant plus ou moins gravité, dans les années 1950 et 1960, autour du projet initié par Bateson, en 1952, au Veterans Administration Hospital et au Mental Research Institute de Palo Alto, en Californie. Ces personnalités partagent une même vision générale de l'analyse de la communication, à travers des champs disciplinaires variés (psychologie et psychiatrie, sociologie, anthropologie, linguistique, sciences de l'information et de la communication) (Winkin 2000 : 27 ss.).

fondé sur la transmission codée, entre un émetteur A et un émetteur B, d'un message, modèle inspiré de l'ingénierie des télécommunications et de la linguistique structurale (*ibid.* 20). Au contraire la communication « orchestrale », qui repose, comme un orchestre, sur la mobilisation de media variés, verbaux et non verbaux, est fondée sur un modèle linguistique de type pragmatique et inférentiel, où le destinataire de l'acte de communication ne « décode » pas le message reçu, préalablement encodé pour être transmis, mais mobilise un équipement cognitif humain propre à produire des inférences interprétatives visant à faire sens d'éléments disparates et qui n'ont pas été nécessairement émis dans l'intention de faire sens.

Une telle approche s'avère particulièrement féconde pour penser l'analyse des gestes d'imitation du quotidien des pasteurs nomades, et plus largement l'évocation d'éléments iconiques de ce mode de vie, qui constituent une part conséquente du matériau gestuel des danses mongoles. En effet, alors que la danse mongole scénique déploie des représentations immédiatement identifiables du fait de leur caractère iconique, le *bii biélgee* met en scène des représentations « kaléidoscopiques » (Handelman 1998 : 49), fragmentaires, incomplètes ou condensées, qui invitent chaque spectateur à en faire sens, en fonction de sa propre expérience ordinaire, des situations quotidiennes évoquées dans la danse. Cette manière de concevoir l'analyse formelle du geste non seulement comme ayant valeur normative en soi (Bloch 1974), mais comme une manière de captiver ou du moins d'engager la cognition du spectateur, se rapproche des analyses sur l'art comme « piège à pensée » (Boyer 1988 ; Stoichiță 2009), « technologie d'enchantement » (Gell 1992) ou « chimère » (Severi 2007), c'est-à-dire un ensemble de dispositifs destinés à orienter la cognition des destinataires de façon à les engager dans une relation singulière à l'objet et à eux-mêmes.

Cependant, à côté de cette implication cognitive du spectateur véhiculée par des gestes à forte capacité indexicale, il existe dans les danses mongoles des gestes « ornementaux » qui imposent de penser le geste dansé au-delà de sa seule dimension référentielle. En ce sens, de nombreux travaux portant sur la danse et plus largement sur les pratiques corporelles soulignent la mobilisation de différents modes d'implication sensorielle comme un aspect important de ces pratiques. Ils soulignent notamment, par contraste avec la vision, perçue comme le sens intellectuel par excellence, la mobilisation de sensorialités moins connues, par exemple le sens haptique, particulièrement mobilisé dans les soins du corps par le toucher (Grave 2007, Godard 1995) ou dans la danse contact (Novack 1990, Bigé 2015), la proprioception ou la fameuse kinesthésie ou « sens du mouvement » (Kubinowski 2003, Roquet 2002), qui permet de ressentir, par empathie, le mouvement d'autrui comme un mouvement de son propre corps. Il ne s'agit pourtant pas seulement d'ajouter aux cinq sens classiques des sens nouveaux (sens du mouvement, de l'espace, de l'équilibre, de l'effort, de la décision, etc. cf. Grave 2007 : 85), mais de penser leur articulation et leur hiérarchisation³³, à la façon « d'ordres sensoriels » (Howes, cité par Cohen *et al.* 2017). De telles analyses, fréquentes pour rendre compte de l'engagement sensoriel du danseur dans la pratique, sont

³³ Pour Berthoz, « le problème fondamental est celui de l'unité de la perception » (Berthoz 1997 : 103).

en revanche assez rarement mobilisées pour penser l'engagement du spectateur. Dans les cas encore rares où elles le sont (Fournié 2012, Cohen Bull 1997), elles se réduisent souvent à reconduire de grandes oppositions schématiques : la danse classique, pratique dont l'émergence coïncide avec celle de la perspective en dessin et architecture, serait faite pour être vue à distance (à destination du regard du roi) comme traçant de grandes lignes dans l'espace, alors que la danse contemporaine et en particulier la danse contact sont décrites comme des pratiques mobilisant plutôt le toucher et la kinesthésie. Outre qu'elles reprennent volontiers des arguments historiques ou des lieux communs des discours internes à ces pratiques, ces analyses ne me paraissent pas rendre pleinement justice à mon expérience de spectateur, non plus qu'à mon intuition de chercheur : une grande part de mon ressenti devant un ballet classique consiste à m'identifier partiellement au mouvement des danseurs, de manière kinesthésique, au point de me sentir léger et d'avoir envie de danser en sortant du spectacle. Inversement, même dans des *jam* de danse contact qui sont a priori faites pour la pratique et le ressenti plutôt que pour la vision, je ne peux m'empêcher d'apprécier la façon dont l'espace s'organise et se compose en équilibres visuels et en lignes de force. Il s'agira moins de chercher à associer, dans l'analyse, une forme de danse à un mode de sensorialité, mais plutôt de voir comment cette opposition entre le visuel et distant et le non-visuel et proche peut être fructueuse pour rendre compte de l'articulation entre la dimension sensible et la dimension intelligible du geste dansé.

Surtout, cette articulation entre la prise de distance (plutôt visuelle) et l'identification (plutôt kinesthésique) avec le mouvement du danseur préside au rapport singulier que le spectateur entretient avec le danseur. Celui-ci apparaît ainsi tantôt comme le sujet d'actions quotidiennes simples auxquelles il est aisé pour chaque Mongol de s'identifier, mais qui sont exécutées avec une stylisation, une distance et une grâce qui les érigent en idéal, tantôt comme un virtuose distant et inaccessible, mais capable, par là même, de stimuler une contagiosité kinesthésique parmi les spectateurs, pris dans des vagues d'applaudissement ponctuels (dans la danse mongole scénique) ou saisis de petits mouvements d'épaules qui reproduisent ceux, plus marqués, du danseur (dans le *bii biêlgee*). La double prise en compte de la dimension cognitive et de la dimension sensorielle impliquées par le geste dansé invite à voir non seulement la danse comme situation de communication par le geste, mais comme situation d'interaction où le rapport danseur-spectateur joue un rôle primordial.

Le danseur comme spécialiste de la relation de performance

Houseman (2003) propose, à rebours d'approches uniquement fondées sur l'analyse du contenu ou des modes de figuration des différents arts du spectacle, de penser le spectacle comme un mode de relation sous-tendu par des présupposés pragmatiques (ou des conditions d'interaction) distinctifs. Dans les interactions quotidiennes, on présuppose par exemple que les actions d'une personne reflètent ses dispositions (dispositions > actions). Dans le rituel, les actions stipulées des uns et des autres, coordonnées par une stipulation d'ordre supérieur, ont moins vocation à exprimer les dispositions ou émotions internes de ceux qui les accomplissent

qu'à modeler, en conséquence, ces dispositions (dispositions < actions). Dans le jeu, situation complexe, les interactions reposent sur une coupure entre les dispositions ordinaires des joueurs en tant que personnes et leurs actions en tant que joueurs (qui doivent non exprimer leurs dispositions intimes, mais être conformes aux règles du jeu). Dans le spectacle, les actions de l'acteur (du performeur, du danseur) sont censées toucher un autre que lui-même, le spectateur. Acteur (performeur, danseur) et spectateur sont ainsi moins définis en fonction de leur position « sur scène » vs. dans la « salle », de leurs compétences ou degrés d'expertise (l'un serait capable de jouer ou danser et l'autre ne le serait pas) ou même de leur rôle (l'un agit, l'autre regarde) qu'en fonction des modalités singulières de l'interaction qui, en définissant ces rôles de manière relative, les lie l'un à l'autre. Particulièrement évidente dans le cadre de danses dites « présentationnelles³⁴ », où la complémentarité danseur-spectateur est instituée physiquement et symboliquement par la séparation scène-salle (cf. Perrin 2013), cette asymétrie, que Houseman nomme relation d'exhibition, apparaît également fructueuse pour penser les danses « participatives » : même quand tout un chacun danse, on danse toujours pour et sous le regard des autres. Inversement, il apparaît très fructueux de penser la relation danseur-spectateur, même dans le cas des danses les plus « présentationnelles » qui soient, en termes de participation différenciée à un même événement. À sa manière, le spectateur, même immobile, même assis, est un agent de l'interaction de performance. La dichotomie de Nahachewsky (1995) présentationnel-participatif, fondée principalement sur une typologie d'événements (spectacle vs. bal) paraît à ce titre devoir être abandonnée au profit d'un modèle pragmatique permettant de penser les modes d'implication des différents participants.

L'asymétrie spécialiste-profane n'est pas propre à la performance dansée, ni même à la relation de spectacle. À ce titre, l'anthropologie cognitive et pragmatique du rituel, qui inspire largement mes réflexions sur le danseur comme spécialiste, a contribué à mettre en évidence le rôle que jouent les spécialistes dans l'adhésion des profanes à la véracité d'énoncés divinatoires apparemment contradictoires au regard d'une logique ordinaire. Le travail de Boyer sur le barde des épopées *mvèt* chez les Fang du Cameroun montre la façon dont l'autorité du barde dans la récitation épique tient à sa capacité à mobiliser, notamment en la troublant, l'attention de son auditoire. Mais il montre aussi comment cette capacité en performance s'adosse à une valorisation de sa figure de spécialiste en dehors de la performance³⁵. D'une part, au quotidien, le personnage du barde est généralement perçu par le public comme un spécialiste quasi rituel, au regard de sa biographie (il vient souvent

³⁴ La terminologie *presentational* vs. *participatory* est de Nahachewsky (1995).

³⁵ On retrouve cette articulation entre personnes et situations, appliquées en particulier à la situation du rite divinatoire, dans d'autres travaux de Boyer, notamment Boyer 1986, 1990. Dans cette perspective, la validation de tels savoirs reposerait en grande partie sur la circularité qui s'établit, au cours par exemple d'un rituel de divination, entre des procédures de validation de la situation elle-même et l'autorité attribuée au spécialiste rituel. La capacité d'un spécialiste rituel à énoncer des vérités potentiellement en contradiction avec le bon sens ordinaire, mais néanmoins tenues pour vraies, ne tiendrait ainsi pas vraiment de compétences techniques (médicales par exemple) ou de savoirs mythologiques ou cosmologiques ésotériques, inaccessibles au profane mais utiles pour deviner ou agir. Elle relèverait plutôt de l'autorité attachée à leur stature de spécialistes, acquise au long d'une biographie consacrée (un parcours d'initié par exemple) et confirmée au sein d'une relation rituelle structurellement asymétrique (cf. également Barth 1975, Adler et Zemleni 1972).

d'ailleurs, son origine est mystérieuse), de son initiation (comparable, mais non identique, à celle d'autres types d'initiés) ou de son comportement ordinaire (son habitation a des caractéristiques structurellement inversées par rapport aux habitations ordinaires). D'autre part, dans la situation de récitation épique, en mobilisant des allusions à sa biographie, il conduit le public à osciller entre un affect de fascination pour les histoires racontées et la musique qui les accompagne et un affect de frustration, généré par des stratégies déceptives de l'ordre de pièges à pensées et de « barricades mystérieuses ». Consistant principalement à interrompre la récitation des exploits des héros épiques pour renvoyer le public à sa propre ignorance ou au parcours difficile du barde lui-même, ces stratégies sont donc aussi l'occasion pour le barde d'asseoir dans l'interaction de performance son statut de spécialiste quasi rituel. C'est en même temps un jeu de manipulation dans lequel le barde est lui-même pris d'irréversible manière : le véritable *mvët* ne jaillit entre ses doigts habiles que malgré lui, dans une façon de faire qui échappe à son calcul, à tout apprentissage explicite et à tout effort d'objectivation, à la manière dont jaillit, mystérieuse et évanescence, la mélodie des « barricades mystérieuses », cette pièce pour clavecin de Couperin prise par l'auteur pour modèle (Boyer 1988). Le principal apport de Boyer consiste à mettre en évidence l'interdépendance entre la figure du spécialiste tel qu'il se définit au quotidien et les dispositifs d'implication qu'il est susceptible de mettre en œuvre.

Les analyses pragmatiques de William Hanks de rituels chamaniques mayas (Hanks 2009), prolongées par celles de Charles Stépanoff sur les rituels chamaniques touvas (Stépanoff 2014a), ont mis en évidence le rôle joué par le chamane, spécialiste du rapport aux entités invisibles, dans l'établissement d'un « terrain d'entente ». Ce terrain d'entente est ce qui permet au profane de participer à une interaction avec des interlocuteurs invisibles qu'il n'est pas apte à percevoir, mais dont il doit supposer que le chamane, lui, est apte à communiquer avec eux en son nom. Stépanoff a montré comment se construit, aux yeux du profane, une certaine image du chamane : en l'absence de tout apprentissage, la reconnaissance des jeunes chamanes est fondée sur la manifestation de traits physiques ou comportementaux attestant de son « essence » (*čayaan*) (Stépanoff 2014a : 113) et de capacités perceptives et agentives qui le distinguent des êtres humains ordinaires (capacité à voir l'invisible, à accueillir les esprits dans son corps, à dialoguer avec eux, etc.). Le rituel engage le profane à s'assurer de cette distinction essentielle entre lui et le chamane, alors même que le véritable savoir du chamane consiste moins dans ce type de compétences distinctives que dans la capacité à susciter, chez le consultant, un tel engagement dans l'interaction. Le rituel chamanique coordonne non seulement les actions différenciées de deux catégories de participants au rituel (le spécialiste et le profane), mais aussi les perspectives différenciées de l'un et de l'autre sur la véritable nature des actions du spécialiste.

Un tel rapprochement entre les spécialistes rituels et la figure du danseur comme spécialiste de la performance est justifié non seulement par sa position reconnue d'individu détenteur de compétences qui ne sont pas partagées par tous, mais encore par son inscription dans un contexte culturel qui favorise l'émergence d'individualités distinctives. La figure du

spécialiste est en effet une figure récurrente des travaux sur la Mongolie et la Haute-Asie. Hamayon décrit ainsi le « facteur charismatique » du chamane comme un modèle pour penser « la voie d'émergence par excellence des individualités » (Hamayon 1978 : 3). Si Stépanoff, prolongeant ce travail, met en évidence la construction de la figure du chamane à Touva comme celle d'un individu que des traits corporels particuliers, signes d'une « essence » individuelle qui primerait l'essence spécifique, distinguent du commun des mortels (Stépanoff 2014a : 151), Humphrey propose quant à elle de voir le « chamanisme » comme une mosaïque de savoirs-pouvoirs, fragmentés et partagés entre différents spécialistes, en distinguant en particulier, à partir de l'exemple des Daur, les chamanes (*shamans*) et les aînés (*elders*) (Humphrey 1995, Humphrey et Onon 1996). Sa réflexion est prolongée par Delaplace qui évoque, chez les Dörvöd de la province mongole d'Uvs, où le chamanisme est résiduel³⁶, un « éclatement » des compétences rituelles de type chamanique entre « celui qui voit » des entités invisibles comme les fantômes et « celui qui peut » guérir des souillures que de telles entités procurent mais ne les voit pas (Delaplace 2008 : 274-275). En Mongolie, des compétences d'ordre rituel, purificatrices ou propitiatoires mais aussi potentiellement sources de maux lorsqu'elles ne sont pas manipulées avec soin, sont régulièrement attribuées à des détenteurs de compétences considérées aujourd'hui comme d'ordre artistique. Par exemple, les récitations épiques sont réputées avoir des vertus propitiatoires pour la chasse ou guérir certaines afflictions (cf. Pegg 1995), le chant long apporte bonheur et prospérité lors des mariages ou de l'érection d'une nouvelle yourte, la musique des joueurs de vièle-cheval apporte aussi prospérité et bonheur pour la yourte où elle s'élève, mais poser la vièle sur un lit plutôt que sur l'autel est réputé avoir des conséquences néfastes. Enfin les archers, qualifiés, comme les spécialistes de divination, de *mergen hüin*, « hommes habiles » (cf. Legrain 2014 : 216 ss.), étaient autrefois sollicités pour des rites de purification de nouvel an, en particulier chez les Urianhai.

Le cas du danseur, cependant, est un peu différent, dans la mesure où aucune attribution rituelle ou propitiatoire ne lui est associée, même en référence à une pratique présocialiste. Il est généralement, comme le musicien ou l'intellectuel, qualifié de « talentueux » (*av'yaastai*) plutôt que d'« habile » (*mergen*), signalant un savoir d'un autre ordre, plus proche en somme de celui de l'artiste que du spécialiste rituel. La comparaison entre la figure du danseur et celle du chanteur telle que la dépeint Legrain est à cet égard éclairante. D'une part, chaque Mongol est potentiellement chanteur, et quand une personne chante, l'assistance finit bien souvent par chanter avec lui ; de l'autre, le chanteur accompli est aussi associé à l'homme accompli, qui détient les « neuf savoirs masculins » (*er hüinii êsön erdem*). Le chanteur apparaît ainsi comme une figure du Mongol idéal, vers laquelle tout un chacun devrait tendre. Si le danseur partage avec le chanteur l'image d'un individu singulièrement doué qui se distingue des autres par un talent remarquable, l'attribution du talent y trace une ligne de démarcation plus nette entre les spécialistes et les profanes. Tout en apparaissant comme une émanation de son groupe

³⁶ Sur la répression du chamanisme mongol durant la période socialiste et sa résurgence après 1990, voir notamment Merli 2004, Pedersen 2011.

d'origine (ethnique pour le *bii biêlgee*, national pour la danse mongole scénique) envers lequel il a des devoirs, le danseur apparaît aussi comme un spécialiste reconnu par les profanes, et que tout un chacun ne peut pas être. Ces caractéristiques paradoxales confèrent au danseur une posture singulière par rapport aux autres figures de spécialistes évoquées ci-dessus.

Pour comprendre la façon dont se constitue la figure du danseur comme spécialiste, une ethnographie des apprentissages des danses mongoles, dans différents contextes, s'avère révélatrice à un double titre. Elle permet à la fois d'aborder la question des savoirs et compétences propres aux danseurs et de voir comment le danseur, tout au long de son parcours, est progressivement reconnu par ses pairs et par les non-danseurs comme spécialiste. L'apprentissage du *bii biêlgee* comme celui de la danse mongole scénique, bien qu'ils se déroulent généralement dans des contextes assez différents (cadre familial ou informel pour le premier, cadre institutionnel professionnalisant ou centre culturel pour la seconde), s'avèrent en réalité très proches dans les logiques qui les sous-tendent. D'une part, des dispositifs de mise en évidence d'un talent considéré comme un potentiel, souvent dissimulé, à révéler et à développer, assurent la mise en évidence progressive des individus dotés de talent et donc aptes à apprendre la danse. Plus que les qualités physiques attendues (souplesse, beauté, sens du rythme), ces mises à l'épreuve tendent surtout à distinguer les individus aptes à se produire « sans timidité » (*ichihgüü*) devant un public, ceux qui ont déjà un sens de la performance. Ces épisodes constituent de fait, autant qu'un enseignement informel, un processus d'intégration graduelle à des groupes de pairs qui vise à différencier les spécialistes véritablement « talentueux » du grand public ou des pratiquants occasionnels.

D'autre part, l'apprentissage des danses mongoles, qu'il se déroule dans un cadre institutionnel académique ou dans un cadre plus informel, montre que des aspects comme l'apprentissage de techniques corporelles ou l'acquisition d'un répertoire chorégraphique ou patrimonial sont subordonnés à des éléments de deux ordres. Le premier consiste en une progressive mise en situation de performance des disciples, qui sont ainsi amenés à s'approprier progressivement le regard des spectateurs dans la continuité du regard du maître : savoir danser, c'est d'abord savoir se produire en public. Le second consiste à « apprendre à apprendre » seul, notamment en s'entraînant à regarder ses maîtres, ses aînés et ses pairs lorsqu'ils dansent. Cet élément n'est pas réservé aux débuts de l'apprentissage mais est intrinsèque au savoir-faire du danseur : savoir danser, c'est savoir apprendre à danser. Cela implique que le danseur est autant un spécialiste de la performance de son corps qu'un spécialiste du regard qu'on porte sur lui : c'est sa capacité à prendre en compte le point de vue du spectateur qui le consacre. Un courant de l'anthropologie de la danse souligne volontiers, à travers la danse, l'importance du « savoir par corps » du danseur (Faure 2000) ou de sa capacité à gérer un « capital corps » (Wacquant 2002, Sorignet 2006, 2010) grâce à un savoir sur le corps progressivement acquis. Pourtant ces deux aspects, les routines de mise à l'épreuve du talent et l'apprentissage, montrent que le savoir du danseur n'est pas essentiellement corporel mais relationnel : le danseur mongol se définit moins comme un spécialiste de techniques du corps *en* performance que comme un spécialiste relationnel *de la* performance.

En somme, c'est, de manière analogue avec le barde de Boyer ou le chamane de Hanks ou de Stépanoff, par sa capacité à amener le spectateur à adhérer à l'asymétrie fondamentale de la situation de performance et, par voie de conséquence, à confirmer son statut de spécialiste, que le danseur se pose en spécialiste relationnel. Ce faisant, il affirme le rôle clé que joue, dans la génération d'affects propres à susciter l'attachement national, l'engagement mutuel des deux partis dans cette relation asymétrique.

L'expérience du spectateur

La question fondamentale que soulève l'expérience du spectateur est la suivante : comment une expérience vécue ponctuellement, dans le cadre de la performance, peut-elle contribuer à engendrer des attachements durables ? Pour répondre à cette question, la description de l'affect comme réalisation sensible de l'interaction de performance doit aller de pair avec la compréhension des mécanismes qui le rendent également intelligible et mémorable³⁷.

Hanna, qui s'intéresse à l'émotion vécue par les spectateurs sur le moment comme source des appréciations discursives et des attributions de sens a posteriori, entend répondre à la question suivante : « How do audience members feel in response to the emotions they see on stage? » (Hanna 1983 : 20). Sa distinction entre les émotions exprimées dans la danse et le « sentiment » (*feeling*) qui touche le spectateur au cours de la performance est salutaire. Elle permet de dépasser d'emblée une perspective aristotélicienne, transposée notamment de la tragédie grecque à la danse par Lucien, sur l'émotion (Lucien de Samosate 1912). Selon une telle perspective, la représentation d'émotions fictives (celles des personnages dont il est question dans le récit, la danse étant pour Lucien un genre avant tout narratif³⁸) amènerait le spectateur à ressentir une émotion analogue (une scène pathétique entraîne les pleurs), mais la distance suscitée par la représentation (*mimesis*) scénique de l'émotion entraînerait, à un autre niveau émotionnel, une purgation des passions (la fameuse *catharsis*) propre à rétablir l'état d'équilibre idéal (ou homéostasie) entre les humeurs de l'homme (le spectateur triste s'égaie, le passionné s'apaise, etc.). Or, d'une part, il apparaît évident que le spectateur peut être ému par bien d'autres choses que le spectacle des passions de l'âme, et que les ressentis des spectateurs devant le spectacle de danse sont éminemment variables d'un individu à l'autre, rendant donc la première causalité (de l'émotion représentée à l'émotion ressentie) caduque. D'autre part, des travaux comme ceux de Berthomé et Houseman (2010) ont montré

³⁷ La durabilité des effets de l'expérience des spectateurs de danse, tout comme celle des participants à des événements de type rituel, a été abondamment soulignée : si tout un courant de pensée s'attelle à analyser les « traces » mnésiques laissées par les performances, sur la base desquelles les performances ultérieures sont bâties (par les artistes) ou perçues (par les spectateurs), d'autres s'interrogent plus précisément sur la capacité de la danse à générer des valeurs dont la portée dépasse la dimension esthétique et autoréférentielle de la danse (cf. Franko 2017 [2006], Hanna 1983).

³⁸ À cet égard il est, pour Lucien comme pour Aristote, essentiel de prendre en compte la distance établie entre les émotions représentées par le danseur et celles qu'il pourrait éventuellement ressentir en tant que personne : s'il doit jouer Ajax furieux, tout en donnant à voir la colère dans ses mouvements, il ne doit pas lui-même devenir fou furieux ; ce type « d'imitation vicieuse » ne suscite que la désapprobation (Lucien de Samosate 1912 : 82-84).

que, bien souvent, loin de rétablir une homéostasie naturelle, perturbée par différents événements de la vie, l'émotion est souvent, au contraire, l'occasion d'une reconfiguration relationnelle : la pensée d'un état d'équilibre perturbé qui doit être rétabli apparaît donc moins comme la cause de l'efficacité de l'émotion vécue que comme sa conséquence. Penser l'expérience du spectateur comme indépendante des émotions représentées sur scène s'avère donc indispensable.

En conséquence, il apparaît important de prendre en compte, pour comprendre le point de vue du spectateur, non seulement l'analyse formelle des œuvres mises en scène, de leur contenu thématique ou de leurs modes de figuration (comme dans une approche sémiotique ou plus largement d'analyse d'œuvre), et ce qu'elle suppose des modes d'implication du spectateur (sorte de spectateur *in fabula*, comme l'envisage Julie Perrin (2013)), mais également les réactions réelles du spectateur face à la performance. La démarche de Hanna a l'avantage, au contraire des études sur les seules « œuvres » en performance d'une part, des études sur la seule « réception » de l'autre, de prendre au sérieux la dimension interactive de la performance et en conséquence de chercher à articuler, dans l'enquête, le spectacle et le spectateur. Elle cherche ainsi à identifier étroitement³⁹ des émotions que le spectateur reconnaît explicitement avoir ressenties et des moments précis de la performance qui les auraient déclenchées. Cependant, les présupposés sur lesquels est fondée la méthodologie de Hanna se heurtent à plusieurs limites. Premièrement, elle suppose que le spectateur moyen est capable de repérer, de mémoriser et d'identifier ensuite comme tels des moments précis de la performance et le type d'émotions qu'ils ont suscité en lui⁴⁰. Or, de telles compétences de verbalisation et d'identification ne peuvent se rencontrer que chez des gens rodés à une telle pratique (cf. Leveratto 2006 : 60 et 72 ss.). Deuxièmement, elle suppose que la verbalisation de l'expérience par les spectateurs dans le cadre de questionnaires d'enquête est un reflet fidèle de l'expérience effectivement vécue par le spectateur. Or, c'est ignorer l'écart fondamental entre vivre une expérience et la verbaliser, en particulier dans le cadre d'un entretien ou d'un questionnaire. Enfin, elle suppose que les émotions soient des unités d'expérience valides, des catégories à la fois identifiables dans l'absolu et largement partagées par différentes personnes, indépendamment de leur idiosyncrasie. Or, non seulement les catégories émotionnelles apparaissent, à l'inverse, singulièrement subjectives et éminemment variables, mais les expériences émotionnelles suscitées par des spectacles sont, en règle générale, moins de l'ordre d'émotions simples à identifier que d'affects souvent vagues et indéterminés, relevant volontiers de l'indicible. La peur même que peut éprouver le spectateur d'un film d'horreur ou d'une histoire de fantômes relève en fait bien souvent d'un affect d'un autre ordre que la peur qu'il éprouverait dans une situation réelle dans la mesure où il s'y mêle une forme de

³⁹ À travers des questionnaires d'enquête invitant chaque spectateur interrogé à mettre en lien une émotion ressentie (à identifier parmi une liste bien définie) et un moment précis du spectacle chorégraphique concerné.

⁴⁰ Personnellement, pour en avoir tenté l'expérience à titre d'exercice d'écriture de critique chorégraphique, je dois dire que, qu'on note en direct (carnet en main, pendant le spectacle) le défilé d'émotions qui sont susceptibles de nous traverser ou qu'on prenne le temps de poser par écrit ce flux d'émotions a posteriori, cette pratique vaut surtout comme expérimentation d'écriture de soi face au spectacle.

plaisir, recherché, qui fait que le spectateur, loin de prendre ses jambes à son cou, reste assis à sa place (cf. Leveratto 2006 : 73 ss.). En tant que tel, comparer les émotions de différents participants paraît problématique, dans la mesure où rien ne prouve que ce qu'ils désignent par un même terme corresponde à un vécu identique.

De manière générale, la notion d'émotion paraît inadéquate pour rendre compte de l'expérience du spectateur, dans la mesure où elle évoque des états intérieurs aussi innombrables dans leurs nuances que subjectifs dans leur détermination. Plus fructueuse paraît être la notion d'affect. Je n'emploie pas ici le terme au sens spinoziste d'une disposition à agir motivée par un état de la personne, au sens où l'élabore anthropologiquement un chercheur comme Surallès (2003), mais plutôt au sens de Favret-Saada (2009). Pour elle, l'affect caractérise moins le vécu idiosyncratique d'un individu, déterminé par son histoire personnelle, et donc éminemment variable, que l'intensité émotionnelle traversée par toute personne occupant une place donnée dans certains types d'interaction, dont l'interaction avec la désorceleuse constitue pour elle l'archétype. Comme l'a montré Halloy, la notion d'affect, ainsi entendue, autorise la comparaison au-delà des variations individuelles (Halloy 2006). Caractérisé par une grande intensité, l'affect peut aussi l'être en termes de « tonalité » affective (*tone*), qui caractérise non seulement le vécu d'une personne mise à une place donnée mais la dimension sensible d'une interaction (Humphrey 2012). L'affect peut alors être compris comme une atmosphère ou une ambiance générée, ajustée ou régulée par l'interaction entre plusieurs individus. Cette perspective sur l'affect s'avère particulièrement fructueuse pour la performance dansée. L'affect y apparaît dès lors comme la dimension sensible de l'interaction asymétrique entre danseur et spectateur, et permet de décrire conjointement cette relation et l'atmosphère qu'elle génère et dans laquelle le spectateur se trouve donc immergé. Dans la continuité de travaux dans le domaine de l'anthropologie du sonore (Stoichiță 2013, Guillebaud 2014), de la danse et des pratiques corporelles (Wierre-Gore 2010) ou même de la performance sportive (Rix-Lièvre *et al.* 2015), la performance du *bii biêlgee* sous la yourte, fondée sur l'alternance des rôles entre danseurs et spectateurs (chacun des *biich* présents étant invité à danser tour à tour) est caractérisée par l'émergence d'un « milieu conducteur » à la fois sonore et kinesthésique supposant la mise en mouvement des spectateurs eux-mêmes. Caractéristique à la fois d'un rapport dialogique entre spécialistes et profanes et du rôle actif que peuvent jouer les spectateurs, cette situation invite à repenser la performance dansée de danse mongole scénique, sur la scène des théâtres à l'italienne, en prenant en compte la participation des spectateurs (modalités d'attention, manifestations appréciatives comme les applaudissements, etc.) à la réussite de l'événement. L'affect se donne ainsi à lire, en dernier lieu, non seulement comme la manifestation sensible de la relation asymétrique danseur-spectateur, mais aussi comme la manifestation sensible de la relation horizontale qui unit les différents spectateurs participant à une même performance dansée. Sont ainsi consacrés, dans un même élan affectuel à la fois ressenti et engendré par les spectateurs, la nature de spécialiste du danseur et la conscience des spectateurs d'appartenir à une communauté temporaire qui émerge dans la performance.

En ce sens, l'affect de la performance dansée est caractérisé par une dimension réflexive qui ne doit pas être minimisée. Un courant théorique particulièrement prégnant dans les domaines de la danse contemporaine et des pratiques somatiques met l'accent sur la dimension incorporée et préreflexive de l'expérience corporelle⁴¹. Pour Csordas, un des représentants les plus éminents de ce courant, l'*embodiment* est défini comme « the existential condition in which culture and self are grounded » (Csordas 1993 : 136). Dans cette perspective, « l'incorporation » de valeurs sociales, croyances et représentations relève moins d'une habitude quotidienne des corps qui permet l'incorporation de normes sociales préexistantes que de la mobilisation de modes d'attention singuliers qu'il appelle des « modes somatiques d'attention » (*somatic modes of attention*). Attentif, dans une perspective inspirée de la phénoménologie, à « l'acte pré-objectif de la perception » (Merleau-Ponty, cité par Csordas *ibid.* 136), il invite à l'articuler avec la dimension culturellement modelée de l'engagement sensoriel (*the cultural elaboration of sensory engagement, ibid.* 139) pour se défaire du « biais représentationnaliste » (*representationalist bias, ibid.* 136) qu'il décèle, à juste titre, chez la plupart des théoriciens de l'incorporation. Le « sens de la certitude » (*sense of certainty*) décrit par certains « guérisseurs » mystiques du Catholic Charismatic Renewal, qui leur permettrait d'identifier avec exactitude la source de la souffrance des consultants, apparaît ainsi comme une expérience de ce type, dans laquelle le savoir particulier de ces spécialistes rituels serait « incorporé », à un niveau préreflexif.

Or, c'est justement sur ce point de la réflexivité que les approches en termes d'*embodiment* atteignent leurs limites. En effet, des approches récentes en anthropologie de l'émotion, notamment en contexte rituel (Berthomé et Houseman 2010, Bonhomme 2008, Houseman 2016) ou dans les arts du spectacle (Leveratto 2006 : 76) ont contribué à montrer que l'efficacité des rituels ou des spectacles pour guérir, transformer, apaiser, mais aussi, plus fondamentalement, pour ancrer des valeurs abstraites dans une expérience concrète, tenait précisément à la dimension réflexive des émotions traversées par les participants ; l'émotion rituelle serait à comprendre comme « embrayeur relationnel » (*relational shifter, Berthomé et Houseman 2010*), au sens où elle incarne et rend sensible, dans l'expérience vécue, et de manière réflexive, certains modes de relation de façon à les faire évoluer vers d'autres modes de relation : la victime de malheurs à répétitions, faisant d'abord l'expérience sensible, manifestée par des pleurs, d'une relation de proie à prédateur avec des entités invisibles, peut alors convertir celle-ci en relation inverse de prédateur à proie, en étant amenée à ressentir de la colère et un désir de revanche envers ses bourreaux invisibles (Bonhomme 2008). Réflexif ne doit être compris ici ni comme synonyme de conscient (*conscious*), ni comme synonyme de verbalisé ou verbalisable : une expérience peut être à la fois indicible et réflexive. Ce type de réflexivité suppose en revanche que le sujet qui traverse une telle expérience y ait l'occasion de faire l'expérience de lui-même comme sujet d'un certain type (cf. Houseman *et al.* 2016,

⁴¹ Michel Bernard évoque ainsi la « corporéité » comme « anti-corps » (Bernard 2001) et Thomas Hanna le *soma*, corps sentant et sensible, qui se perçoit de l'intérieur par opposition au *body*, le corps anatomique perçu de l'extérieur (Hanna 2017 [1979]). Sur les pratiques somatiques voir par exemple Fortin 1996, Fouilhoux 2013, Ginot (dir.) 2014.

Houseman 2016). Dans la mesure où il amène le spectateur à faire l'expérience de lui-même face au danseur et aux côtés des autres spectateurs, l'affect de la performance dansée peut lui aussi être dit réflexif.

À un autre niveau, cette réflexivité suppose une qualité de l'expérience propre à se cristalliser dans des éléments objectifs stables, qui pourront être ressaisis par la suite. En ce sens, si les éléments représentés ou les emblèmes mobilisés dans le cadre de la performance dansée ne permettent pas, en tant que tels, de rendre compte directement de l'efficacité de la performance dansée, ils sont néanmoins susceptibles de cristalliser durablement, de manière indirecte, les affects traversés ponctuellement par le spectateur. Danses du cheval, du pastoralisme nomade ou de Gengis Khan fournissent ainsi non seulement les dispositifs d'implication du spectateur et les conditions d'une expérience affectuelle intense et réflexive, mais aussi les éléments thématiques mémorables que les spectateurs seront le plus susceptibles de mobiliser par la suite en souvenir de cette expérience intégrative. Enfin, à côté de ces éléments thématiques stéréotypés mobilisés dans la danse, il faut ajouter que ce rôle d'emblème d'une identité nationale peut être assuré par la danse elle-même, qui devient ainsi à la fois le vecteur et l'emblème de la mongolité.

Le Mongol et l'étranger

Cela, toutefois, n'est pas tout à fait suffisant pour expliquer le paradoxe de départ, à savoir la différence de perception entre le spectateur mongol et le spectateur étranger. Le spectateur étranger, en effet, paraît exposé, dans l'ensemble, de la même façon que le spectateur mongol, hormis peut-être la familiarité avec les danses et les codes et habitudes appréciatives qui l'entourent – mais cette familiarité peut s'acquérir, sans que pour autant le spectateur étranger se sente plus mongol en voyant des danses mongoles. Il faut donc admettre que la danse est capable d'articuler également plusieurs modes de participation différenciés chez différents types de spectateurs (et pas seulement entre danseur et spectateur). Mon hypothèse s'efforce de penser ces appréciations différenciées moins comme opposées ou alternatives que comme étroitement articulées par la performance dansée elle-même.

Dans mon hypothèse, le cœur de l'expérience fournie par les danses mongoles est, pour les spectateurs mongols, celle d'une relation simultanée à soi comme Mongol et à l'étranger comme autre par excellence. La relation danseur-spectateur suppose, à un premier niveau, une relation d'identification distanciée du spectateur face à une mise en scène idéale de la mongolité par le danseur. Mais, à un second niveau, le danseur est aussi celui que la nation envoie, en tant que représentant ou « délégué » (*tölöölgch*), illustrer par sa danse l'identité culturelle mongole lors de grands festivals internationaux, cela depuis la période socialiste. Le danseur est enfin celui qui, lors de la cérémonie d'inauguration de la fête nationale du Naadam, exécute au nom de la nation le geste rituel d'aspersion, qui bénit l'événement et la communauté nationale qu'il rassemble. En tant que tel, le danseur incarne, pour le spectateur mongol, un rapport à soi paradoxal. Ce que danse le danseur mongol peut être, en premier lieu, perçu comme une mise en scène, relativement stéréotypée, de la mongolité, selon toute

apparence à destination d'un public étranger. Or, c'est précisément cela qui fait que le spectateur mongol s'y reconnaît : être spectateur mongol de danses mongoles, c'est précisément se sentir soi (Mongol) en se voyant avec les yeux d'un autre (l'étranger). À ce titre, que les étrangers jugent que la danse est vraiment mongole ou non importe relativement peu. Il ne s'agit pas seulement, comme dans le perspectivisme, de se voir soi-même « du point de vue de l'ennemi », pour paraphraser le titre de l'ouvrage de Viveiros de Castro consacré aux Araweté (Viveiros de Castro 1992), mais bien, pour le spectateur mongol, de faire l'expérience affectuelle de se sentir soi-même en se voyant, dans la figure du danseur délégué, du point de vue d'un autre (l'étranger). L'hypothèse défendue ici est que l'attachement à la mongolité procuré par la danse mongole se déploie à un niveau culturel : la performance dansée construit non seulement une image de l'identité culturelle mongole, mais contribue en outre à placer celle-ci dans une pensée générale des nationalités comme caractérisées par leur différence culturelle. Les danses mongoles apparaissent ainsi, en dernier lieu, porteuses de mongolité, non seulement parce qu'elles présentent des traits positifs de mongolité, mais parce qu'elles procurent au spectateur mongol l'expérience de la différence culturelle comme un lieu légitime de définition de la propre identité de son groupe.

Cette perspective fait en somme de la performance dansée le lieu où s'éprouve de manière particulièrement saillante une appréhension de la mongolité qui s'inscrit plus largement dans une épistémologie de la différence culturelle comme mode privilégié de définition de soi par rapport à l'autre. Ce cadre épistémologique, hérité du socialisme, est en réalité mis en œuvre dès la mobilisation des différences ethniques dans la danse, pour prendre toute son ampleur au niveau de la nation. Au contraire d'autres objets d'analyse privilégiés dans l'analyse du nationalisme mongol, comme la musique ou l'histoire (et en particulier Gengis Khan), l'attachement national que fournit la danse est sous-tendu par une épistémologie de la relativité culturelle : à chaque nation sa culture, et à chaque culture sa danse. Il ne s'agit pas ici de dire que la construction nationale mongole contemporaine est particulièrement angélique. Les rapports tendus avec la Chine, où le Chinois apparaît comme une figure de voleur (voleur des ressources minières et patrimoniales, voleur de femmes et de virilité...), ne doivent pas être minorés. Toutefois, le rapport à l'étranger et à soi que promeut la danse paraît, par contraste avec d'autres modes de rapport à l'étranger, sous-tendus par un nationalisme « chaud », particulièrement fondé sur une expérience de la relativité culturelle.

La thèse défendue ici sur les rapports entre danse et appartenance nationale amène à souligner, au-delà du cas mongol, trois implications théoriques.

1. La danse, parce qu'elle suppose un rapport d'altérité-identité très particulier entre le danseur et le spectateur, apparaît comme un vecteur particulièrement puissant de ce type de perspective de définition de soi dans la mise en scène de sa différence culturelle d'avec l'autre. Cette continuité entre les rapports asymétriques danseur-spectateur et mongol-étranger contribue à expliquer le rôle particulièrement saillant, souligné au début de cette introduction, que la danse semble vouée à jouer dans la construction des attachements nationaux.

2. Elle offre également des perspectives pour penser la danse comme lieu où s'articulent des points de vue différenciés. Ainsi, la même performance peut être vécue comme un spectacle coloré mais stéréotypé par le spectateur étranger, et comme un lieu d'engendrement d'attachements nationaux forts par le spectateur mongol. Cette capacité de la danse à enchâsser deux points de vue complémentaires invite ainsi à repenser l'aptitude de la danse, souvent mentionnée et rappelée au début de cette introduction, à pouvoir être vue simultanément comme un instrument de domination et un lieu de résistance.

3. Enfin la danse est aussi, pour une petite nation comme la Mongolie, un vecteur potentiel d'affirmation de soi sur la scène internationale, par la promotion de la valeur internationale de sa culture nationale. Ce travail offre ainsi des perspectives pour penser la place de la danse dans la constitution de communautés nationales, mais aussi transnationales ou diasporiques en contexte de mondialisation.

Méthodologie et enquête de terrain

Entre 2010 et 2015, dans le cadre de mon master puis de mon doctorat, j'ai effectué un total cumulé de dix-huit mois d'enquête de terrain en Mongolie (voir calendrier et cartes). Mes séjours se sont déroulés principalement à la capitale, Ulaanbaatar, où se concentrent les institutions culturelles nationales, et dans les provinces de l'ouest (Uvs, Hovd, Bayan-Ölgii et plus ponctuellement Zavhan), auprès des institutions locales (théâtres de province, centres culturels) et des danseurs oirad spécialistes de *bii biêlgee*.

Calendrier des missions sur le terrain : 18 mois cumulés en Mongolie entre 2010 et 2015

Juin-septembre 2010 : Ulaanbaatar, province de Hovd (3 mois)

Juin-août 2011 : Ulaanbaatar, province de Zavhan (2 mois)

Août 2012 : Ulaanbaatar, province d'Arhangai (1 mois)

Mars-octobre 2013 : Ulaanbaatar, province d'Uvs, de Hovd, de Bayan-Ölgii (8 mois)

Mars-avril 2014 : Ulaanbaatar (travail en archives) (2 mois)

Mai-juillet 2015 : Ulaanbaatar, Hovd (2 mois)

Un terrain immersif et extensif

L'essentiel de mon terrain a été conduit en immersion auprès des populations locales, ce qui a supposé un apprentissage de la langue mongole (commencé en 2008 à l'INALCO et complété ensuite par la fréquentation du terrain), un hébergement chez l'habitant et un partage des tâches quotidiennes (corvée d'eau dans les quartiers de yourtes, tâches quotidiennes domestiques, activités liées à l'élevage en contexte nomade, etc.). Cette pratique immersive, en favorisant une familiarité croissante avec les bienséances mongoles, m'a permis de gagner la confiance de mes interlocuteurs et de circuler, avec une facilité progressivement acquise, dans les réseaux de danseurs mongols.

En second lieu, ce terrain peut être qualifié d'extensif, à la fois dans le temps et l'espace et dans le matériau collecté. Au-delà des raisons matérielles (visas, financements, obligations d'enseigner en France, etc.) qui ont façonné un terrain par intermittence sur le long terme, la nature extensive de mon terrain s'est révélée fructueuse en me permettant de jouer de temporalités intermittentes et variées. Malinowski évoque, dans l'observation participante, les

vertus d'un séjour prolongé, propice à un basculement du regard de l'enquêteur, d'une appréhension immédiate des grands traits les plus exotiques à une attention plus fine au tissu de la vie quotidienne (Malinowski 1963 [1922] : 75 ss.). Dans mon cas, ce sont les allers-retours et l'intermittence de terrains courts qui ont contribué à provoquer des basculements de regard de ma part, autant qu'à susciter des attentes sans cesse dépassées chez mes interlocuteurs. Là où un séjour prolongé s'avère souvent peu fructueux pour enquêter sur la danse, un séjour répété permet au contraire de gagner progressivement la confiance des gens tout en jouant d'un regard à la fois approfondi et renouvelé. Certains interlocuteurs, qui me recevaient pourtant avec confiance chez eux, ne se sont livrés sur certains points en entretien que lors de mon troisième passage, à plusieurs années d'intervalle ; et je n'ai pu accéder à certaines institutions, comme l'Ensemble national, que lors de mon tout dernier terrain, une fois ma réputation de chercheur et mes réseaux de contacts suffisamment établis pour que ceux qui me regardaient auparavant avec méfiance m'accueillent désormais à bras ouverts.

Extensif, ce terrain l'est aussi par le nombre de personnes rencontrées et par l'importance du matériau collecté. Cet aspect répond en partie à un idéal d'exhaustivité qui a gouverné mes choix d'enquête. Il s'agissait en effet d'enquêter sur des pratiques très peu documentées ou dont les analyses disponibles (principalement en mongol), effectuées à des fins de commémoration hagiographique, de valorisation patrimoniale, de description pédagogique (à destination des étudiants danseurs) ou de répertoires chorégraphiques (à destination des chorégraphes créateurs) apparaissaient traversées de biais conséquents. Confronter, de manière aussi systématique que possible, les discours généraux sur le contenu thématique du répertoire du *bii biêlgee*, sur la transmission informelle ancestrale ou encore sur l'adéquation entre des « styles » (*namba törh*) dansés et des groupes ethniques m'a permis d'une part d'interroger ces rhétoriques comme constitutives de régimes épistémologiques locaux, d'autre part de les dépasser pour proposer d'autres hypothèses sur ces questions. Si rencontrer tous les acteurs engagés autour des danses mongoles paraît évidemment irréaliste, en revanche la forte interconnaissance entre les chorégraphes les plus en pointe, les *biich* les plus visibles et les représentants d'instances culturelles et patrimoniales rend pertinente une démarche qui vise à rendre compte de la façon dont ces différentes personnalités interagissent et se positionnent les unes par rapport aux autres, objectif qui implique au moins de tendre vers l'exhaustivité. Dans tous les cas, cet effort vers l'exhaustivité ne peut jamais être pleinement réalisé. Dans mon appréhension subjective du terrain cependant, un sentiment d'insatisfaction chronique, difficile à légitimer objectivement, m'a poussé à retourner de nombreuses fois en Mongolie à la recherche d'éléments manquants dans le répertoire, les institutions, les personnes à rencontrer. L'importance de ce sentiment comme moteur de l'enquête a été confirmée *a contrario* par le sentiment inverse (tout aussi peu objectif) d'un accomplissement survenu au terme de mon dernier terrain, en 2015, sentiment qui passe à la fois par un pressentiment de saturation des données (qui deviennent redondantes non seulement au niveau des discours stéréotypés promis d'avance à l'étranger mais aussi dans les éléments sous-jacents qu'une enquête plus approfondie met au jour) et par l'impression de complétude,

celle d'une vision d'ensemble des danses mongoles suffisamment établie pour pouvoir légitimement écrire sur ce sujet encore inexploré.

Postures de l'enquêteur

Le statut de chercheur, bien connu dans les milieux culturels mongols, m'a facilité l'accès à des institutions et à des interlocuteurs divers, du plus officiel au plus marginal, du plus expérimenté au plus débutant. Outre les procédés habituels de l'observation participante, j'ai été en mesure de conduire plus d'une centaine d'entretiens en mongol, sans le truchement d'interprètes, ce qui a favorisé le dépassement des discours stéréotypés. J'ai transcrit une partie des entretiens moi-même, et une autre partie avec l'aide d'amis mongols (qu'ils soient ici à nouveau chaleureusement remerciés). Mais c'est en me mettant en situation d'apprentissage, dans une démarche de « participation observante » (Wacquant 2002), que j'ai pu avoir accès aux éléments les plus significatifs de la transmission des danses mongoles.

Face à mes différents interlocuteurs, ma position d'étranger m'a tout d'abord relégué au rang de spectateur ou de destinataire de discours stéréotypés. Tout en considérant ce biais comme constitutif d'une certaine conception de la « tradition » et même de la « culture » (*soël*), j'ai utilisé la temporalité longue et répétée de mes terrains pour dépasser ce cadre d'interaction. La confiance suscitée par ma maîtrise de la langue et des bienséances mongoles, par ma pratique de la danse et par ma familiarité croissante avec les milieux de la culture a ainsi contribué à ma participation progressive à la vie quotidienne des danseurs. Cette intégration s'est avérée d'autant plus indispensable que l'enseignement formel (en cursus académique par exemple) est complété par un apprentissage informel, moins visible, dispensé par touches très ténues et intégré aux activités quotidiennes. Cette confiance m'a aussi permis d'utiliser des techniques de captation audiovisuelle de la danse mongole de façon non intrusive.

Si cette posture d'observateur intégré a facilité mon positionnement au sein des réseaux de danseurs, c'est aussi parce qu'elle était complétée par une familiarité pratique avec le *bii biëlgee*. En Mongolie, l'analyse théorique de la danse va de pair avec sa maîtrise pratique : les chercheurs mongoles dans ce domaine sont souvent des danseurs reconnus. La compétence pratique consacre ainsi la légitimité du chercheur et favorise son intégration. Je me suis d'abord inscrit comme élève à un cours de danse amateur dans un centre culturel, puis j'ai suivi les cours privés d'un danseur professionnel et, enfin, je me suis fait disciple d'un maître de *bii biëlgee*. Cette dernière expérience, qui m'a conduit à danser sur scène avec mon maître et sa famille, a joué un rôle clé dans ma compréhension des processus de sélection et de formation des « talents ». Elle m'a également amené à partager le quotidien de cette famille et à être le témoin privilégié et même partie prenante des premiers pas et mouvements de danse du petit-fils de mon maître, alors âgé de deux ans à peine.

Cette posture de « participation observante » m'a non seulement permis d'avoir accès à des danses considérées comme typiquement mongoles et donc théoriquement inaccessibles à un étranger, mais a aussi contribué à forger ma conviction en faveur d'une anthropologie du « faire » (*making*, Ingold 2013) : reposant sur une « connaissance de l'intérieur » (*knowing from*

the inside), une telle démarche apparaît mieux à même de cerner les particularités de la transmission d'une pratique artistique comme la danse.

Ces techniques d'enquête de terrain ont été utilement enrichies par des recherches dans les archives audiovisuelles de Mongolie, dont les plus anciens enregistrements de danse remontent à 1947, date du premier Festival mondial de la jeunesse et des étudiants. Alors que ces archives regorgent de vidéos sur les danses mongoles, aucun travail de repérage, de publication ou d'exploitation de ces données n'avait été effectué au préalable, si bien que nombre de mes interlocuteurs ignoraient que des vidéos d'eux-mêmes ou de leurs parents en train de danser quelques décennies auparavant étaient disponibles. Cette enquête a donc permis non seulement d'exhumer de précieux documents, mais aussi de compléter (voire de rectifier) la chronologie de l'histoire des danses mongoles, et surtout de mettre en perspective les biais contemporains de perception de l'histoire des danses mongoles. Les recherches effectuées dans les archives contribuent à donner une profondeur historique à ce travail.

La question de la notation

On attend souvent d'un chercheur qui prend pour objet la danse qu'il mette en œuvre différentes techniques pour rendre compte d'une pratique évanescence et temporaire par excellence. À côté de la captation vidéo, l'usage de différents systèmes de notation, le plus souvent celui de Laban, apparaît comme un outil privilégié de l'analyse de la danse. Toutefois, outre que ces systèmes demandent une maîtrise qui s'accommode mal de la médiocrité du notateur et supposent que le lecteur soit aussi capable de les déchiffrer, leur usage dépend avant tout des objectifs auxquels ils sont censés répondre. Ainsi, dans mon cas, en faisant porter l'essentiel de l'analyse sur la relation danseur-spectateur plutôt que sur le décryptage de répertoires gestuels ou sur la comparaison de qualités de mouvement, l'usage de la notation s'est avéré de moindre importance⁴². Vidéos, photographies et descriptions aideront plus directement le lecteur à se faire une image des danses mongoles.

Plan de la thèse

À partir de l'identification des éléments de sens présentés dans la danse, cette thèse s'oriente progressivement vers une ethnographie des apprentissages du danseur et vers une analyse de la performance dansée comme lieu d'interaction entre le danseur et le spectateur.

Le premier chapitre, consacré à la mobilisation d'éléments de sens dans les gestes dansés du *bii biëlgee* et de la danse mongole scénique, offre un premier aperçu des répertoires thématiques des danses mongoles. Ce faisant, il permet d'examiner les façons dont la danse, loin d'exposer des éléments de sens, mobilise au contraire la cognition de ceux à qui elle s'adresse de façon que chacun puisse « faire sens » de la danse. Ce chapitre est aussi l'occasion de comprendre l'articulation entre les thématiques mises en œuvre dans les danses mongoles et les délimitations identitaires, à la fois au niveau national de la mongolité et à l'échelon

⁴² Cela ne signifie pas pour autant que l'usage de la notation ne puisse être envisagé pour répondre à ces questions : mais une telle mobilisation nécessite une préparation et une réflexion méthodologique d'une autre ampleur que celle mise en œuvre dans cette thèse.

infranational des ethnies : en ce sens, l'articulation entre appartenance nationale et appartenance oirad dans le *bii biêlgee* apparaît source de tensions qui oscillent entre l'inclusion des Oirad dans la mongolité et la parodie de la mongolité du *bii biêlgee* depuis ses marges. Enfin, ce chapitre analyse une première différence entre danse mongole scénique et *bii biêlgee* dans la façon dont chacune de ces pratiques met en œuvre les éléments de sens qu'elle déploie.

Le deuxième chapitre présente un panorama historique de la danse mongole scénique. Il s'agit de comprendre l'émergence de cette danse à vocation nationale dans la Mongolie socialiste. Alors que la danse mongole nationale est souvent décrite comme la scénisation et la professionnalisation de pratiques locales, qu'on rêverait nomades, authentiques et rituelles, l'histoire que je propose de cette danse montre qu'on a en réalité plutôt affaire à une mongolisation d'un modèle chorégraphique de « danses nationales » importé de Russie. L'enjeu est alors de comprendre pourquoi cette danse, en réalité peu ancrée dans les pratiques locales, passe unanimement, jusqu'à près de trente ans après la chute du régime socialiste, pour typiquement et nationalement mongole.

Le troisième chapitre aborde la question de l'authenticité du *bii biêlgee*. À travers une ethnographie de la patrimonialisation contemporaine, marquée par l'inscription du *bii biêlgee* à l'UNESCO en 2009 et les politiques de valorisation qui ont suivi, il s'agit de comprendre l'articulation entre contexte patrimonial et valeur d'authenticité. Mais il s'agit également de saisir, à travers la mise en jeu de régimes de savoir-pouvoir propres à ce type de contexte, comment cette question de l'authenticité contribue à polariser, de manière à la fois dynamique et stable, le champ des danses mongoles en deux pratiques complémentaires : la danse mongole scénique d'une part, le *bii biêlgee*, « authentique », de l'autre.

Le quatrième chapitre est consacré à l'ethnicité dans les danses mongoles. Récurrente dans les discours locaux, l'idée qu'à chaque ethnie correspond une forme de danse distinctive est pourtant en partie démentie par l'analyse gestuelle. En revanche, comprendre le rôle que jouent danse mongole scénique et *bii biêlgee* dans la légitimation des catégories ethniques, en associant critères de définition absolus ou positifs et critères de définition relatifs ou positionnels, donne un aperçu, à une échelle infranationale, de la façon dont la danse peut contribuer à construire des catégories d'identité collective.

Les cinquième et sixième chapitres sont consacrés au danseur comme spécialiste. Le cinquième chapitre aborde la question du « talent », qui apparaît autant comme une distinction essentielle d'individus singuliers que comme un potentiel à danser, mi-héréditaire, mi-aléatoire, aussi délicat à repérer qu'à actualiser. En ce sens, la carrière de danseur est consacrée à faire la preuve réitérée de ce talent, qui pour exister doit continuer à être actualisé. Le sixième chapitre traite de la question de l'apprentissage. L'ethnographie des apprentissages, basée sur mon propre apprentissage et l'observation de situations variées, montre que, contrairement au discours reçu selon lequel on « n'apprend pas » ou on « apprend seul », d'importants dispositifs d'encouragement et de mobilisation des capacités des apprentis danseurs sont mis en œuvre. Paradoxalement, il s'avère que les dispositifs d'apprentissage, étonnamment convergents dans la danse mongole scénique et dans le

bii biêlgee, visent moins à modeler les corps ou à développer des capacités corporelles qu'à inciter les futurs danseurs à « apprendre à apprendre » : en tant que danseur, développer son regard revient à faire sien le regard du spectateur et, partant, à devenir ce que j'ai appelé un spécialiste relationnel de la performance dansée.

Les septième et huitième chapitres sont dédiés à l'analyse des situations de performance. Mettant en balance la veillée de *bii biêlgee* sous la yourte et le spectacle de danse mongole scénique au théâtre, le septième chapitre interroge les modalités de participation des spectateurs dans chacun de ces deux contextes. Faisant appel à la méthode de la « double description » chère à Bateson (1979 : 180), j'y examine notamment la circulation d'affects partagés et réflexifs comme fondement de l'expérience du spectateur. Le huitième chapitre, consacré à la place de la danse dans la cérémonie d'inauguration de la fête nationale du Naadam, met à l'épreuve et développe les hypothèses précédentes. La présence, dans le stade où se déroule l'inauguration, de spectateurs étrangers et de spectateurs mongols invite à se poser la question des modalités de participation différenciées, selon les catégories de spectateurs, à une même performance. Qu'est-ce qui fait que, alors que les étrangers admirent un beau spectacle saturé d'emblèmes de la mongolité, les Mongols vivent l'inauguration du Naadam comme un moment de communion nationale où le danseur joue le rôle quasi rituel de délégué de la nation ? Répondre à cette question invite à définir la danse, à côté du rituel et du jeu notamment, comme un mode de participation combiné à d'autres plutôt que comme un type d'événement ou une expression artistique par le mouvement du corps.

Cartes



Figure 2 Localisation des lieux de l'enquête, par provinces. © M. Alaux et R. Blanchier.



Figure 3 Localisation des lieux de l'enquête : districts des trois provinces occidentales de Bayan-Ölgii, Hovd et Uvs. © M. Alaux et R. Blanchier.

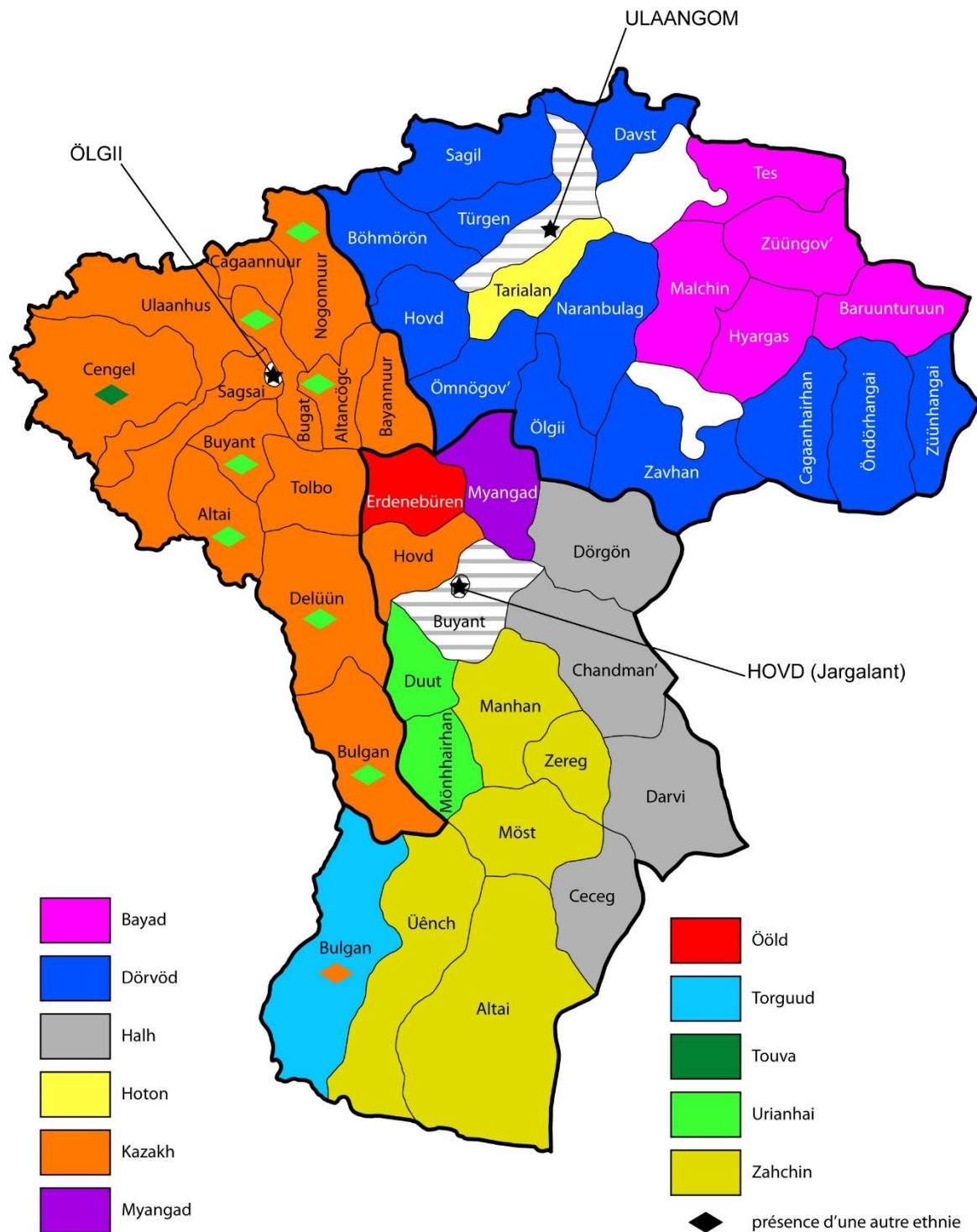


Figure 4 Carte indicative de la répartition des principaux groupes ethniques dans les trois provinces occidentales de Bayan-Ölgii, Hovd et Uvs. Les hachures indiquent, autour des centres de province, un peuplement multiethnique. © M. Alaux et R. Blanchier.

Liste des institutions les plus fréquemment citées

Sont indiqués le nom abrégé utilisé dans le texte et les acronymes éventuels, le nom complet en français et le nom complet dans la langue d'origine. Le nom le plus courant est donné ici. Pour les institutions dont les noms ont varié au cours de l'histoire, voir chapitre 2.

Académie des sciences (de Mongolie), *Shinjeleh uhaany akademi* (souvent abrégé en ShUA en mongol).

Association « trésor du patrimoine – *bii biileg* », *Mongolyn öv soëlyn erdene – bii biileg holboo*.

« Association pour la transmission du *bii biêlgee* », *Mongolyn bii biêlgee övliüüleh holboo*.

Association « Ih Högsüü ».

Association du *bii biêleg*, association « L'art authentique populaire mongol du *bii biêleg* », *Mongol ardyn yazguur urlagiin bii biêleg holboo*.

Collège de Zavhan, « Collège de musique et de danse de Zavhan rattaché à l'université de la culture et des arts », *SUIS-n har'yaat Zavhan aimag dah' högjim büjgiin kollêj*.

Commission nationale, « Commission nationale mongole pour l'UNESCO », *YuNÊSCO-iin Mongolyn ündesnii komiss*.

« Concept de sécurité nationale de Mongolie », *Mongol ulsyn ündesnii ayuulgüi baidlyn üzel barimtlal*, an. *National Security Concept of Mongolia*.

Conservatoire, « Conservatoire de musique et de danse S. Gonchigsumlaa », *S. Gonchigsumlaagiin neremjit högjim büjgiin kollêj*, anciennement « École secondaire des arts » (*Uran saihny dund surguul'*).

Ensemble « Enseigne » de la Police générale, *Cagdaagiin êrönhii gazaryn « Süld » chuulga*.

Ensemble de chants et danses de l'Armée des frontières, *Hiliin cergiin duu büjgiin chuulga*.

Ensemble de l'armée, « Ensemble académique de chant et danse de l'Armée », *Cergiin duu büjgiin erdmiin chuulga*, anciennement Théâtre de l'armée, *Cergiin têatr*.

Ensemble des Chemins de fer, « Ensemble de chant et danse [de la société] des Chemins de fer mongols », *Mongolyn tömör zamyn duu büjgiin chuulga*.

Ensemble Moiseev, « Ensemble de danse populaire de l'URSS sous la direction de Igor Moiseev », *Ansambl' narodnogo tanca SSSR pod rukovodstvom Igorya Moiséeva*.

Ensemble national, « Ensemble académique national de chant et danse de Mongolie », *Mongol ulsyn ündesnii duu büjgiin erdmiin chuulga*. Anciennement « Ensemble national de chants et danses populaires de RPM », *BNMAU-yn Ardyn duu tancny ulsyn ansambl'*.

Institut d'Études Culturelles, « Institut d'études culturelles rattaché à l'université de la culture et des arts », *SUIS-yn har'yaat soël urlag sudlalyn hüreelen*.

Janjin klub, « Club du général D. Sühbaatar », *Janjin D. Sühbaataryn neremjit klub*.

Musée national de Mongolie, *Mongolyn ündesnii muzêi*.

Opéra-ballet, *Ulsyn duur' büjgiin erdmiin têatr*.

Organisation des Pionniers mongols, *Mongolyn pionêriin baiguullaga*.

Parti populaire révolutionnaire mongol (PPRM), *Mongol ardyn huv'sgalt nam*.

République populaire de Mongolie (RPM), *Bügd Nairamdah Mongol Ard Uls* (abrégé en mongol en BNMAU).

Ensemble Sarny Chuluu (« Pierre de lune »), « Moonstone » Ensemble.

Théâtre central, « théâtre central d'État », *Ulsyn töv têatr* / théâtre du Dôme vert, *Bömbögör nogoo*.

Théâtre d'art dramatique, *Ulsyn dramyn têatr*.

Tümen Eh, « Ensemble de chant et danse nationaux Tümen Eh », *Tümen Eh ündesnii duu büjgiin chuulga*.

Union des jeunesses révolutionnaires mongoles, *Mongol huv'sgalt zaluuchuudyn evlel*.

Université de la culture et des arts ou SUIS, « Université nationale de la culture et des arts de Mongolie », *Mongol ulsyn soël urlagiin ih surguul'*.

Université nationale de Mongolie, *Mongol ulsyn ih surguul'* (MUIS).

Chapitre 1. Faire sens de la danse

Les danses mongoles donnent à voir le mode de vie des pasteurs nomades mongoles. Sous des formulations variables, cette affirmation traverse, avec la force de l'évidence, toutes les caractérisations des danses mongoles, des textes patrimoniaux aux ouvrages de pédagogie, des documentaires filmés aux entretiens ethnographiques, des scènes de l'Ensemble national¹ aux yourtes de l'Altaï, des discours des artistes aux appréciations des spectateurs. Il est de ce fait particulièrement tentant de souscrire d'emblée à cette idée, qu'une appréhension intuitive des danses mongoles tend à valider. Pourtant, ce qui sous-tend cette affirmation, à savoir que la danse déploierait un reflet dansé du pastoralisme nomade, qui renverrait lui-même de manière univoque à l'identité mongole, pose deux questions, étroitement liées l'une à l'autre. La première est celle de la « représentation » d'un mode de vie dans des mouvements dansés. La seconde revient à interroger ce qui fait que, pour le spectateur, les éléments évoqués dans la danse renvoient à l'identité d'un groupe donné. L'hypothèse défendue ici est que c'est précisément parce que les modes d'évocation d'éléments non dansés dans la danse ne sont pas des reflets univoques de la réalité que la danse est à même de générer des indexations d'ordre identitaire. À travers l'examen des répertoires thématiques du *bii biêlgee* et de la danse mongole, le présent chapitre s'attelle moins à comprendre comment la danse véhicule du sens qu'à saisir, à l'inverse, comment les Mongols sont amenés à faire sens de leurs danses.

Les liens entre danse et sens sont souvent examinés à l'aune de théories de la représentation qui postulent que la danse puisse mettre en scène et « en corps » des idées, des représentations ou des visions du monde préexistantes. Selon Pradier, la performance des corps, conçus comme une « scène », un lieu de représentation spectaculaire, serait dotée de propriétés aptes à donner « chair » à « l'esprit » (Pradier 2009). Pourtant, les recherches systématiques de correspondances entre la danse et des visions du monde ou des systèmes de pensée qu'elle illustrerait font plus souvent apparaître la nature « kaléidoscopique » (Handelman 1998 : 49), fragmentaire, voire contradictoire ou inversée de telles représentations (Spencer 1985b). Le *bii biêlgee* en particulier, à travers ses gestes d'imitation, mobilise des allusions à des aspects en réalité très circonscrits, et relativement disparates, de la vie quotidienne des pasteurs nomades (chevauchée, couture, toilette, préparation du feutre, etc.), ainsi que, souvent, à des aspects non quotidiens (gestes rituels, « jeux virils » du Naadam, etc.), qui sont loin de rendre compte de la totalité d'un mode de vie. De plus, les « modes de

¹ « Ensemble académique national de chant et danse de Mongolie » (*Mongol ulsyn ündesnii duu büjgin erdmiin chuulga*), voir chapitre 2.

figuration » (Descola 2010 : 17) mobilisés par la danse, souvent décrits comme la simple imitation de gestes quotidiens, sont en réalité d'une plus grande variété. Ainsi, à côté de simples mimiques gestuelles (le geste dansé imite un geste quotidien), l'imitation du cavalier à cheval suppose la mobilisation d'autres moyens d'évocation, plus complexes. Enfin, il arrive que des attributions de sens contradictoires émergent non du déploiement simple d'éléments susceptibles de faire sens de façon immédiate, mais au contraire dans le brouillage de références précises au profit d'un effet d'évocation vague et sujet à la multiplication des exégèses. Ces modes de figuration variés et complexes incitent à repenser l'apparente simplicité des mimiques eux-mêmes. Comme le dit Descola, « une image dont le sujet est pourtant tout à fait reconnaissable n'est pas immédiatement transparente » (*ibid.* 11). Dans cette perspective, les danses mongoles apparaissent moins comme un lieu de « représentation » d'une totalité préexistante que comme le déploiement fragmenté et sélectif, voire contradictoire, de certains éléments qui, ainsi déployés, permettraient au spectateur de reconstruire *a posteriori* la vision paradoxale d'un pastoralisme nomade mongol conçu comme une totalité culturelle bien identifiée.

En ce sens, ce chapitre emprunte son cadre théorique moins à des théories sémiotiques du « sens » dans la danse, comme celles défendues par Williams (2004) ou Farnell (1995) qu'à la conception « orchestrale » de la communication sous-jacente aux travaux des auteurs de l'école de Palo Alto (Winkin 2000 : 27). S'opposant à une communication dite « télégraphique », qui voit dans la communication la transmission d'un message au moyen d'un code, l'idée d'une communication orchestrale met en valeur la dimension pluri-vectorielle de la communication humaine (incluant ses aspects verbaux et non verbaux, en particulier dans la mise en œuvre des corps), qui suggère à Winkin de la comparer à un orchestre aux innombrables instruments. D'autre part, elle implique de centrer l'analyse non sur un encodage et un décodage de messages intentionnels, mais sur la capacité humaine à faire sens d'éléments disparates, capacité interprétative qu'elle mobilise dans toute interaction, qu'il y ait intention de véhiculer un message ou non. La dimension non verbale de la communication et l'accent mis sur le sujet qui tire des inférences à partir d'une situation d'interaction intéressent tout particulièrement l'analyse de la danse. Toutefois, contrairement aux interactions du quotidien, qui sont les objets privilégiés de l'analyse des auteurs de ce courant (Goffman, Birdwhistell en particulier), la danse suppose, sinon une intentionnalité, du moins une organisation formelle d'indices qui, de fait, tendent à favoriser certains modes d'interprétation et d'inférence. En ce sens, Severi suggère que l'opacité de certaines formes de représentation renvoie moins à la figuration de systèmes de pensée donnés² qu'elle n'est un moyen de rendre celles-ci saillantes, c'est-à-dire à la fois attrayantes et mémorables. À côté du « principe de la chimère » (Severi 2007), animal hybride par excellence, peuvent être évoqués d'autres modes de représentation susceptibles à la fois de déjouer les inférences ordinaires, comme dans les « pièges à pensée » (Boyer 1988),

² Au sens par exemple où Descola (2010 : 17-18) tend à faire correspondre modes de figuration et systèmes ontologiques.

« technologies de l'enchantement » (Gell 1992) qui reposent sur le brouillage des identifications simples, et d'établir des représentations normatives (comme dans le cas des animaux parfaits, ou des monstres inclassables évoqués par Sperber 1975). Comme le suggère utilement Stépanoff à propos de l'analyse des éléments de figuration sur les tambours et costumes chamaniques khakasse, ket ou yakoute, ceux-ci doivent être moins compris comme des représentations de visions du monde que comme des « technologies cognitives » propres à entraîner l'engagement interprétatif du public de ces rituels (Stépanoff 2013, 2014b, 2014c). De même, il s'agit de penser les éléments thématiques mis en jeu dans les danses mongoles non seulement comme des représentations de visions préétablies des choses, mais comme des dispositifs visant à favoriser l'activité inférentielle et interprétative (au sens large) des spectateurs.

À un second niveau d'analyse, il convient de s'interroger sur la façon dont ces processus engendrent, au-delà de l'attribution de sens à des gestes donnés, des associations en termes d'appartenance à une communauté donnée. En ce sens, il est essentiel d'examiner, à côté des allusions au pastoralisme nomade, présenté comme un mode de vie typiquement mongol, d'autres thématiques qui font, elles, allusion à des particularismes ethniques marginaux par rapport à cette mongolité revendiquée. S'il passe volontiers, en contexte de patrimonialisation, pour typiquement mongol (c'est-à-dire représentatif de la Mongolie), le *bii biêlgee* n'en reste pas moins une danse pratiquée avant tout par les groupes oïrad de l'ouest de la Mongolie et du Xinjiang, et dont les danses des Kalmouks, descendants des Oïrad ayant migré vers la Volga aux XVII^e et XVIII^e siècle, porteraient des traces. Héritage probable de certains des groupes oïrad qui constituèrent l'empire jungar³, le *bii biêlgee* semble s'être répandu également chez des groupes voisins, comme les Kazakhs et les Touvas résidant dans ces régions⁴. À côté d'une mongolité fondée sur un mode de vie nomade typique et partagé, le répertoire du *bii biêlgee* met ainsi en scène des strates identitaires complexes : danses légendaires, identifiées comme oïrad, des Torguud et des Zahchin, danses à thème agricole chez les Hoton ou danses de gibier et de chasse chez les Kazakhs et les Touvas mettent en scène, à côté de l'unité revendiquée du pastoralisme nomade, des appartenances ethniques définies soit comme intégrées à la mongolité pastorale nomade, soit en marge de celle-ci, soit contrastant avec elle.

Enfin, il apparaît fructueux de comparer les modes de figuration du *bii biêlgee* et ceux de la danse mongole scénique. Au-delà de la mobilisation de figures complexes et d'identités ethniques stratifiées, la comparaison entre les deux danses invite à une première mise en perspective, fondée sur les répertoires, du rôle complémentaire que jouent ces deux pratiques dans la mise en œuvre dansée de la mongolité. Plutôt que de répéter à l'envi que les danses

³ L'empire jungar (züüingar, dzoungar, djoungar, zunghar) ou Jungarie émerge d'une confédération de groupes oïrad, menée par les princes des Choros au début du XVII^e siècle. Il connaîtra son apogée sous la conduite de Galdan Boshigt (1644-1697) et s'étendra de l'actuelle Mongolie de l'ouest (régions de Hovd, Uvs, Zavhan) au Kazakhstan, et sur la majeure partie du Xinjiang (voir Atwood 2004 : 621-622, Aubin 2005).

⁴ À l'exclusion des Kazakhs et des Touvas d'autres régions, ce qui suggère l'hypothèse d'une diffusion par voisinage. À ce sujet, voir *infra* et chapitre 4.

mongoles donnent à voir des éléments emblématiques de la mongolité, il paraît fructueux de rendre compte, de manière plus détaillée, des différentes façons dont elles invitent au contraire le spectateur à faire sens de gestes dansés qui ne sont pas toujours aussi transparents qu'il paraît, au point que l'idée des danses mongoles comme représentation de la mongolité devient évidente. En d'autres termes, il convient non de se fier à l'évidence, mais de rendre compte de l'opacité qui, paradoxalement, fonde ce caractère d'évidence.

Ce chapitre est, de fait, l'occasion d'un parcours du répertoire des thématiques mobilisées dans les danses mongoles. Il s'agit tout d'abord de familiariser le lecteur avec un répertoire qui sera, dans la suite de la thèse, mobilisé de manière plus ponctuelle. Mais cet effort de clarification des répertoires vise aussi à compléter et corriger une ethnographie très lacunaire. Cet enjeu concerne surtout le *bii biêlgee*, dont les répertoires sont moins visibles, plus dispersés et sujets à davantage de variations que les chorégraphies de la danse mongole scénique. Des chercheurs comme Nanjid (2009a) ou Pegg (2001) ont entrepris d'établir un répertoire des *bii* (« danses ») ethnique par ethnique et d'analyser les attributions de sens et les assignations identitaires dont elles sont potentiellement porteuses. Toutefois, des biais méthodologiques freinent l'utilisation de ces sources pour une réflexion sur les répertoires thématiques et la façon dont ils invitent à « faire sens » de la danse. Ces auteurs font par exemple reposer les attributions de sens de certaines danses, notamment des danses légendaires, sur des entretiens avec un seul interlocuteur, qui parfois ne pratiquent pas eux-mêmes la danse, sans confronter ces entretiens à d'autres discours ou à une analyse des pratiques. D'autre part, certaines thématiques, loin de donner lieu à une analyse de leur mise en œuvre dansée, sont souvent éclairées par la simple convocation d'éléments de contexte extérieurs à la danse elle-même : par exemple, savoir qu'une danse s'appelle « Jangar », du nom de la plus connue des épopées oïrades, n'éclaire pas vraiment la connaissance de cette danse en particulier, encore moins de la façon (en l'occurrence différente des épopées) dont elle convoque le héros éponyme. À l'inverse, plutôt que de lisser une description du répertoire en un tout harmonieux, fondé sur des interprétations unilatérales, ma démarche a été de faire ressortir les flottements, les divergences, les contradictions à l'œuvre dans les assignations de sens qui entourent les gestes dansés.

Pour classer le répertoire du *bii biêlgee*, les *biich* et les auteurs mongols utilisent deux critères, dans les faits souvent contradictoires : 1) le sens auquel renvoient tantôt un geste pris isolément, tantôt une danse prise comme élément de répertoire et qui est alors appelée simplement *bii*. On parle ainsi du *bii* des jeux virils, du *bii* des tâches domestiques, ou du *bii* du héros Jangar. 2) Le nom du morceau musical d'accompagnement, qui se confond parfois avec celui de la danse : *Ih tatlaga* (« Grande mélodie »), *Joroo* (« L'ambleur »), etc. Il apparaît à la fois irréaliste et peu utile de chercher à faire une distinction systématique entre ces niveaux de classification, qui sont employés pour la commodité des désignations qu'ils véhiculent plutôt que dans un but de classification systématique. Le lecteur est ainsi averti que les

éléments thématiques convoqués ci-dessous renvoient à des niveaux multiples (une danse, un mouvement, une musique...).

Une première partie examine le répertoire thématique renvoyant au pastoralisme nomade mongol, en interrogeant notamment le lien entre des modes de figuration complexes qui dépassent le seul cas du geste mimé et la génération de la figure d'un éleveur idéal. Une seconde partie interroge les éléments thématiques qui sont porteurs d'identités ethniques stratifiées au sein de la mongolité ou à sa marge. Enfin, une troisième partie, consacrée aux principaux thèmes déployés dans les chorégraphies de danse mongole scénique, invite à comparer les deux danses mongoles comme deux grandes façons d'amener le spectateur à faire sens de la danse.

1.1 Le *bii biëlgee*, reflet du pastoralisme nomade ?

Le répertoire du *bii biëlgee* renvoie avant tout, à travers des thématiques largement partagées par tous les groupes ethniques qui pratiquent cette danse, l'image d'une mongolité exemplaire, principalement fondée sur la mise en scène du pastoralisme nomade. Comment le spectateur est-il amené, à travers des évocations disparates, à voir dans la danse la mise en œuvre d'un reflet de ce mode de vie ? Pour le comprendre, il convient de prendre en compte, à côté des gestes d'imitation des activités quotidiennes, la mobilisation de différentes textures dansées, qui contribuent à l'émergence d'une figure idéale de l'éleveur, dont le danseur constitue l'incarnation par excellence. Quatre grands types d'éléments du répertoire, les gestes du quotidien, les danses de rituel, les danses de l'ambleur et les danses avec accessoires, sont examinés dans cet ordre.

1.1.1 Les mimes du quotidien : microcosme genré ou figure idéale de l'éleveur ?

Le *bii biëlgee* peut être accompagné par deux grands types de mélodies, des mélodies ternaires lentes (*udaan*), sur lesquelles sont effectuées les mimes d'activités du quotidien et de gestes rituels, et les mélodies binaires rapides (*hurdan*) réservées aux danses de l'ambleur, qu'on détaillera plus bas. Sur la mélodie ternaire *Ih tatlaga*⁵, il arrive qu'un homme et une femme dansent ensemble. L'homme fait alors les gestes des « trois jeux virils » (*Eriin gurvan naadam*), tandis que la femme effectue ceux dits des « tâches domestiques » (*Hödölmör*). Cette mise en regard d'activités masculines et féminines dans le *bii biëlgee* a pu conduire à interpréter la danse comme un reflet de la répartition genrée des tâches au sein du campement nomade (Pegg 2001 : 172). Toutefois, examiner en détail les répertoires gestuels masculins et féminins

⁵ Littéralement « Grande mélodie ». *Tatlaga* renvoie à une mélodie produite en « tirant » (*tatah*) l'archet de la vièle, instrument d'accompagnement privilégié du *bii biëlgee*. Pour les instruments à cordes pincées, on emploie plutôt le verbe *darah*, « appuyer », mais le terme *tatlaga* est générique pour toute mélodie instrumentale. Un doute plane toutefois sur le sens à accorder à *ih* dans cette expression. Si le terme signifie bien « grand » en *halh*, il n'y a pas de « petite » mélodie qui ferait pendant à la « grande mélodie ». Pour *Balgan*, *ih* est à comprendre comme une déformation du terme dialectal *ihel* (*ikel*, *ekel*) nom donné en *oirad* à la vièle à table en peau de chèvre qui sert à accompagner le *bii biëlgee*.

fait apparaître, a contrario, les limites d'une telle hypothèse. À mon sens, la danse consiste moins à présenter le campement nomade comme un microcosme genré qu'à donner à voir des figures masculine et féminine complémentaires de l'éleveur idéal.

Les gestes des femmes

« *Hödölmör*, ce qu'elle donne à voir, c'est ce que font les femmes mongoles en contexte rural⁶ » (Badamceceg). Malgré le caractère totalisant de l'affirmation de la *biich* Badamceceg, on trouve dans cette danse les mimes d'un nombre bien délimité d'activités, à savoir la toilette (*nüür garaa ugaah*) et la coiffure (*üsee samnah*), la couture (*yum oëdoh*), le filage de la laine (*utas eereh*), la préparation du feutre (*esgii hiih*), le traitement du cuir (*ar's bolovsruulah*) et la fabrication de lanières (*sur hiih*) et plus rarement la traite du bétail (*malaa saah*).

- La toilette (*nüür garaa ugaah*, litt. « se laver le visage et les mains ») et la coiffure (*üsee samnah*, litt. « se peigner »). La toilette de la femme, telle qu'évoquée dans la danse, est une toilette quotidienne, matinale et partielle⁷, effectuée avec l'eau d'une bassine disposée sous la yourte, généralement près de la porte d'entrée. La danseuse, à genoux, rassemble ses mains en cuvette, paumes vers le haut, comme pour saisir l'eau dans la bassine. Penchant la tête, elle se passe les mains sur le visage. Frottant une main dans l'autre, elle fait mine de se laver les mains. Pour la coiffure, la main gauche à plat, paume face au visage, fait office de miroir, vers lequel, selon la danseuse Naraa, il faut vraiment regarder pour bien faire la danse, tandis que la main droite passe sur les cheveux, comme pour y passer le peigne⁸. La danseuse fait ensuite mine de se tresser les cheveux, alternant des petites pressions de la main droite et de la main gauche le long d'une ligne imaginaire qui part de l'oreille et descend devant l'épaule jusqu'à l'aine, les cheveux longs étant un critère de beauté. Lorsque les mains arrivent en bas de la tresse imaginaire, la danseuse mime le geste de nouer la tresse puis de la rejeter en arrière, par-dessus l'épaule. L'opération se répète de l'autre côté.

- La couture (*yum oëdoh*) et le filage de la laine (*utas eereh*). Le mime suivant est celui de la couture. Genou droit en terre, faisant mine de maintenir, de la main gauche, un tissu à coudre sur la cuisse gauche, la danseuse pince ostensiblement l'index et le pouce droits, et imprime à sa main un mouvement de va et vient simulant la manipulation d'une aiguille. À la fin de sa « tâche », elle tire le fil, fait mine de le casser avec les dents, puis de piquer l'aiguille dans le tissu qui couvre son épaule gauche. Le filage manuel de la laine (*utas eereh*), encore pratiqué à la campagne par les femmes, se fait à l'aide d'une quenouille en bois. Dans la danse, la main gauche élevée fait mine de brandir la quenouille, tandis que la main droite imprime un mouvement de traction légère évoquant l'action de tirer le fil⁹.

⁶ *Hödölmör gej baigaa mongol ter emegtei hün hödöö orchind yuu hiideg bilee, teriig haruulsan.*

⁷ Sur la toilette de la femme, cf. Lacaze 2012 : 231.

⁸ Les Touvas, plutôt que le geste de peigner, font mine d'arranger les mèches sur le front, d'une pichenette de la main droite, un coup à droite, un coup à gauche.

⁹ Le geste du filage de la laine se retrouve beaucoup plus rarement que celui de la couture. Seules trois *biich*, la Kazakh Martja, la Touva Otgonbayar et la Zahchin Otgonbayar, l'ont mentionné comme faisant partie de leur répertoire. Dans les



Figure 5 Quenouille en bois utilisée pour filer la laine.

- La fabrication du feutre (*esgii hiikh*). Le feutre est obtenu à partir de la laine des moutons, par agglomération des fibres. Le *bii biêlgee* suit les principales étapes de la préparation du feutre telle qu'elle est accomplie par les femmes, généralement sous la yourte¹⁰ (voir vidéo 1 : *Ih tatlaga* (feutre)).

« Battre la laine » (*noos savah*) : la danseuse fait mine d'étaler la laine devant elle, puis abat le poing serré vers la terre, alternativement d'une main puis de l'autre, ou les deux mains ensemble, comme si elle tenait l'une des longues baguettes (*savaa*) qui servent à battre la laine pour en délier les fibres.

« Disposer en couches » (*zulah*) : la danseuse fait mine d'étaler la laine ainsi battue sur une surface de la taille et de la forme qu'on souhaite donner au pan de feutre.

« Humidifier » (*shavshih, shürhshij norgonoh*) ou « asperger d'eau » (*us cacah*) : le poing gauche serré, légèrement en hauteur par rapport à la main droite, animée d'un tremblement régulier, la danseuse imite l'aspersion d'eau qui doit humidifier les fibres en vue de faciliter leur agglomération.

« Tirer le feutre » (*esgii tatah*) : par un mouvement simultané des deux mains, poussant et tirant d'avant en arrière, la danseuse mime la mise en action du rouleau de bois (*bul*) autour duquel s'enroulent les pans de feutre, et qui doit, par pression, favoriser l'agglomération des fibres.

- La traite (*malaa saah*). Dans la danse, le geste de la traite, assez rare et considéré par beaucoup de *biich* comme une invention chorégraphique récente, est considéré comme féminin, bien que ce ne soit pas toujours le cas dans la vie quotidienne¹¹. Le geste consiste à

deux premiers cas, le geste est inclus dans une danse générique *hödölmör*. Pour la Zahchin Otgonbayar, en revanche, il y aurait une mélodie propre, en trois temps, qui permet de déployer des mouvements asymétriques, deux grands mouvements du bras droit pour un mouvement du bras gauche, pour le filage. Je n'ai pu collecter cette mélodie, ni filmer la totalité de la danse.

¹⁰ En revanche, la préparation de grands pans de feutre destinés à la couverture de la yourte, qui a lieu généralement au début de l'automne, est décrite comme une activité plus complexe, en partie ritualisée, qui implique la participation d'un grand nombre de personnes et où les hommes jouent un rôle important (Ar'yasüren 2012 : 124, Sampildendev *et al.* 2006 : 59). La fabrication du feutre est présentée dans la vidéo suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=674RZRDLg6U> consulté le 20.04.2018.

¹¹ On oppose fréquemment la traite des vaches, des chèvres ou des yaks, effectuée exclusivement par les femmes, à la traite des juments, masculine et prestigieuse, à la fois car le cheval est un animal très valorisé et car le lait de jument fermenté (*airag*) est un riche vecteur de sociabilité. La réalité est plus mitigée. En ce qui concerne le geste dansé, mes interlocuteurs

serrer les doigts d'une main puis l'autre, devant soi, bras légèrement fléchis, avec un petit accent du poignet. Seule la pression sur les pis est donc représentée, à l'exclusion des nombreux autres gestes qui entourent cette activité, comme les interactions entre les éleveurs, le petit, qu'on fait généralement téter quelques minutes pour amorcer la montée du lait, la mère et le reste du bétail, ou encore le stockage et le traitement du lait.



Figure 6 Gestes techniques : à gauche, traite des juments par une femme. À droite, préparation d'une lanière de cuir.

- Le traitement du cuir (*ar's bolovsruulah*) et la fabrication de lanières (*sur hiih*). Ce geste peut être dansé aussi bien par un homme que par une femme. À la campagne, il n'est pas rare de voir des gens de tous âges, hommes et femmes, profiter d'une pause dans les travaux d'élevage pour frotter une lanière de cuir en la passant entre les croisillons de la yourte ou en la maintenant du pied. C'est ce dernier geste qui est montré dans la danse¹². Assis sur son talon droit, la jambe gauche allongée, pied fléchi, le danseur fait mine de faire coulisser la courroie autour de son pied. Il l'enroule ensuite de la main droite autour de son poignet gauche, avant de faire mine de la glisser dans la ceinture de son *deel* (vêtement mongol).

On constate que ce relevé des gestes féminins dans le répertoire du *bii biêlgee* est loin de couvrir de manière exhaustive toutes les tâches que pourrait accomplir la parfaite femme d'éleveur au sein du campement. De plus, il contient occasionnellement des tâches qui peuvent être accomplies par les hommes aussi bien que par les femmes. Qu'en est-il des gestes typiquement masculins ?

évoquent en général la « traite du bétail » (*malaa saah*) et ne jugent pas nécessaire de préciser de quel animal il pourrait s'agir.

¹² Il existe une autre technique, qui nécessite un dispositif plus élaboré de trépieds et de poids, pour préparer les lanières de cuir, mais ce procédé n'est pas représenté dans le *bii biêlgee*.

Les gestes des hommes

- Les « trois jeux virils » (*eriin gurvan naadam*). La danse la plus typique des danses masculines est le *bii* des « trois jeux virils » (*eriin gurvan naadam*), au nom évocateur de masculinité¹³. Toutefois, alors que ce qu'on appelle d'ordinaire les « trois jeux virils » renvoie au tir à l'arc (*sur harvaa*), à la lutte (*böh barildah*) et à la course de chevaux (*moriny uraldaan*), la danse met en scène, dans cet ordre, le tir d'osselets (*shagai harvaa*), le tir à l'arc et la lutte, les danses du cheval relevant d'un genre à part (voir vidéo 2 : Trois jeux virils).

a. Le tir d'osselets (*shagai harvaa*) : le genou droit en terre, le pied gauche posé en avant, le danseur fait mine de placer son « support de tir¹⁴ » (*hachlaga*) sur son genou gauche, puis de saisir un projectile ou « flèche » (*sum*¹⁵) dans un étui que les tireurs portent d'ordinaire à la ceinture, sur la hanche droite, et de l'ajuster sur le support. Fermant l'œil droit, il vise de l'œil gauche la cible imaginaire, qui est dans la réalité composée d'une rangée ou d'une pile d'osselets disposée sur un plateau ou « tablier » (*zurhai*) devant un « dossier » (*aravch*). Il place sa main sur la cuisse, là où il a fait mine de placer l'osselet, et retient, du pouce droit, son majeur, pour lui donner l'énergie d'une brusque détente propre à propulser la « flèche ». La main gauche maintient le « support de tir » immobile. Après avoir « tiré » vers sa cible imaginaire, le danseur mime la déception de l'échec ou la joie du succès. Il passe la main droite devant la bouche, comme font les joueurs pour humidifier l'anneau protecteur qui entoure le majeur, fait mine de reprendre un osselet dans l'étui à la ceinture et recommence la manœuvre.

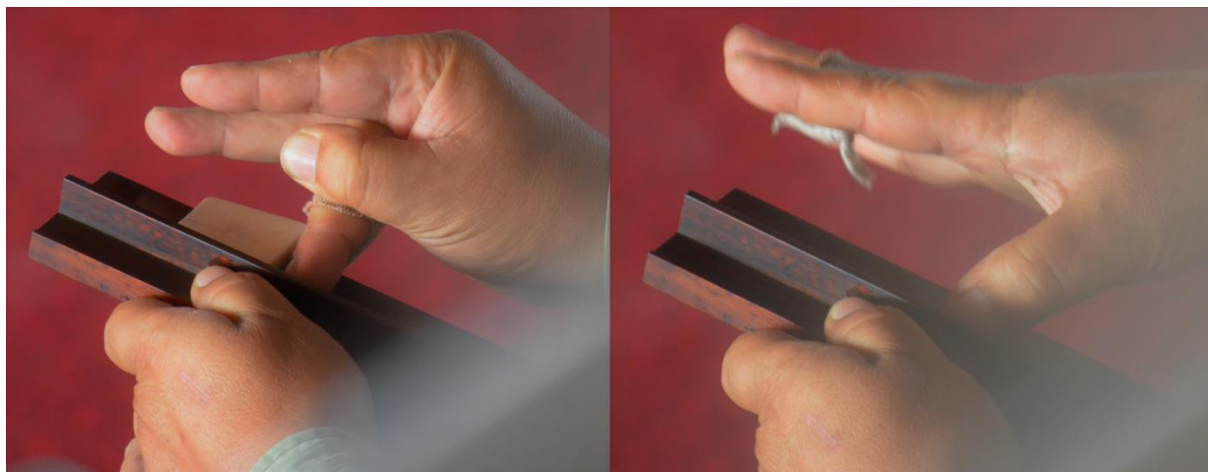


Figure 7 La propulsion de la « flèche » au tir d'osselets, Ulaanbaatar, juillet 2013.

b. Le tir à l'arc (*sur harvaa*)¹⁶ : pour imiter l'archer, le danseur prépare ses bandeaux de bras (*tohoïn boolt*, Lacaze 1999-2000 : 116), en faisant le geste d'entourer ses avant-bras de lanières

¹³ Aujourd'hui, les femmes peuvent concourir dans deux d'entre eux, le tir à l'arc et la course de chevaux.

¹⁴ Petite planchette étroite munie d'une arête qui sert à guider le tir (Lacaze 1995 (II) : 2).

¹⁵ Autrefois un osselet de mouton, aujourd'hui un projectile taillé en pointe.

¹⁶ Contrairement à notre tir à l'arc, le tir à l'arc mongol prend pour cible des boules de cuir (*sur*) posées à terre. Autour de la cible sont disposés les juges qui évaluent la réussite du tir et communiquent leur décision à l'aide de gestes de bras convenus accompagnés de psalmodies.

serrant les protections sur les membres. Puis il saisit l'arc (*num*), prépare une flèche (*sum*), bande l'arc, vise de l'œil gauche en fermant l'œil droit et tire. Comme dans le mime précédent, le danseur exprime soit la déception du coup manqué, soit la joie de la réussite.



Figure 8 Archer muni des « bandeaux de bras », du *deel* et du *janjin malgai* se préparant à tirer, Mönhhairhan, Hovd, juillet 2015.

c. La lutte (*böh barildah*): exclusivement masculine, la lutte mongole, organisée généralement en tournois ou pratiquée au quotidien par les jeunes éleveurs, met aux prises deux adversaires qui s'empoignent, se font des croche-pieds et diverses prises (*meh*), jusqu'à ce que l'un fasse toucher terre à l'autre par une partie du corps autre que les pieds. Le mime commence par les gestes rituels exécutés par les lutteurs avant le combat, appelés *deveh* (litt. « voler »), qui est censé évoquer le vol de l'oiseau mythique Garuda (appelé *Hangar'd* en mongol), et *shavah* (litt. « enduire »), où le lutteur se frappe l'avant et l'arrière des cuisses, comme pour les enduire de terre (Lacaze 1999-2000 : 90). Puis les danseurs se tournent l'un vers l'autre, mains sur les genoux en posture de combat (*örölt*, *ibid.* 92), très fléchis, et s'avancent d'un dandinement féroce, avant de se mettre aux prises (*mörgöh*). Pour faire le mime de la lutte, l'idéal est que deux personnes dansent ensemble, pour mimer l'empoignade. Généralement, les danseurs se sont mis d'accord pour savoir qui « tomberait » : le danseur qui « perd » fait mine de perdre l'équilibre, tandis que le « vainqueur » effectue un nouveau *deveh*,

celui de la victoire. Le vaincu passe ensuite, en signe de défaite, sous le bras droit du vainqueur, comme dans les tournois de lutte.



Figure 9 Un lutteur fait les mouvements du *deveh* avant d'engager le combat, Ulaanbaatar, juillet 2013.

- Le maniement du lasso (*buguil*, oi. *calam*). Chez Balgan et ses fils (Hoton de Tarialan), pour danser le geste du lasso, on fait tourner la main droite autour de la main gauche, en simulant un appui avec la jambe gauche en avant. Le lasso est lancé, comme le font les éleveurs mongols, par-dessous, contrairement à l'image habituelle du cow-boy qui fait tourner sa lanière au-dessus de sa tête. Puis le danseur s'appuie sur le pied arrière (généralement le droit), et fait mine de ramener progressivement le lasso (et le cheval ainsi capturé) à lui, tirant, d'une main puis de l'autre, sur une corde imaginaire¹⁷, avant de mimer le geste d'enfourcher sa monture. L'Urianhai Samjid nomme *alldlah*, c'est-à-dire « brasser », le geste du lasso. Dans sa danse, ce geste consiste à plier les coudes, ramenant les bras à hauteur de poitrine, dans un geste fluide, avant d'ouvrir les bras. Le geste est tellement stylisé que, sans l'explication verbale de Samjid, on ne peut le reconnaître¹⁸. Alors que les jeux virils et le traitement du cuir sont des gestes très répandus, le geste du lasso, qui paraît pourtant emblématique d'une

¹⁷ On peut retrouver des éléments rappelant la traction des mains sur une corde dans le *bii torguud Judar*.

¹⁸ Les autres *biich* urianhai interrogés et observés ne connaissent pas ce mouvement.

activité masculine d'éleveur, est paradoxalement assez rare, puisque ce sont là, à ma connaissance, ses seules occurrences dans le *bii biêlgee*.

- Arranger ses vêtements (*huvcas yanzlah*). Dans les *bii biêlgee* urianhai et touva, des gestes consistant à arranger sa mise renvoient à des attributs masculins du costume mongol typique. Dans le *bii biêlgee* de l'Urianhai Samjid, on trouve ainsi le geste dit *ileg* (litt. « peau de chamois, cuir chamoisé », un matériau prestigieux) qui consiste à « arranger ses vêtements » (*huvcsaa yanzlah*) : le danseur effectue d'amples mouvements des deux bras, simultanément, de chaque côté du corps. Le geste appelé *shudrah* (« contrôler ») consiste à « arranger la ceinture du *deel* à l'arrière » (*hoitlynhaa büsee yanzlah*) et à « vérifier » (*shalgah*) le bon positionnement des deux pierres à briquet et du couteau dans son étui (*het hutga*), attributs typiquement masculins suspendus à la ceinture du *deel*¹⁹. Pour l'Urianhai Samjid comme pour le Touva Papizan, ce dernier geste se fait avec les mains au niveau de l'aîne, pointées vers le bas²⁰.

À la lumière de ce relevé, l'on ne saurait considérer le *bii biêlgee* comme une image fidèle de la répartition genrée des activités des éleveurs au sein d'un campement nomade, ni même comme une sélection des plus emblématiques de ces activités (voir vidéo 3 : homme et femme). D'une part, les gestes laissent de côté une grande partie des activités qu'on pourrait tout aussi légitimement considérer comme typiquement masculines (les soins au bétail, la préparation de l'*airag* (lait de jument fermenté), etc.) ou féminines (la cuisine, le soin des enfants, la collecte de bouses pour alimenter le feu, etc.). D'autre part, les activités qui sont mises en exergue dans une partie non négligeable de ces gestes renvoient moins à des activités productives des éleveurs qu'à des activités où compte la présentation de soi (Goffman 1973) en tant qu'homme (les « jeux virils », le geste « arranger ses vêtements ») ou en tant que femme (la toilette, la coiffure, et même la couture, où l'on pourrait voir, plutôt qu'un raccommodage ordinaire, la préparation d'un beau vêtement pour la femme elle-même). Derrière ces différentes activités se profilent en effet des idéaux de prestance et de beauté : les « jeux virils » mettent en scène les capacités physiques de l'homme, mais l'archer est une figure de « l'homme habile » (*mergen*), dont l'adresse au tir est associée à une forme de maîtrise de soi, tandis que le lutteur peut être un idéal de beauté physique masculine. Le geste d'arranger les pierres à briquet et l'étui du couteau met en avant des attributs typiquement masculins du costume, tandis que la toilette de la femme, qui débouche sur la tresse de cheveux qu'on doit présumer longs, reflète des soins du corps orientés vers la conformité avec un idéal de beauté. La mobilisation des

¹⁹ Ces objets, souvent très richement ornés, ne sont plus portés au quotidien, ni même pour danser le *bii biêlgee* (car ils sont pesants et gênants), mais sont associés au costume typiquement mongol dans des occasions de démonstration, par exemple au théâtre, dans les créations de mode ou dans les concours de costumes. Parmi les objets typiquement masculins attachés à la ceinture, on trouve aussi la tabatière (*höörög*) dans son étui, encore portée aujourd'hui, mais aucune allusion n'y est faite dans le *bii biêlgee*.

²⁰ Il arrive que certains gestes ornementaux soient parfois interprétés comme renvoyant à l'action d' « arranger ses vêtements ».

mimes d'activités du quotidien, genrée ou non, s'associe étroitement, dans la danse, à l'évocation d'une présentation de soi qui est, elle, bel et bien genrée. L'éleveur idéal qui se déploie dans la danse n'est donc pas le représentant d'une série d'actes techniques liés à l'élevage, mais un homme ou une femme dont les activités reflètent, au quotidien, la prestance, masculine ou féminine. Cette première analyse suggère que l'imitation de gestes techniques ne débouche pas seulement sur l'évocation de ces gestes techniques dans un contexte non dansé, mais peut aussi véhiculer des valeurs plus abstraites, des qualités de la personne. Les danses de rituel fournissent en ce sens un exemple de gestes susceptibles de renvoyer, au-delà de la seule extériorité gestuelle, à une forme d'intériorité.

1.1.2 Les danses de rituel : un bouddhisme du quotidien

Tout un ensemble thématique de gestes, largement partagé par toutes les ethnies (à l'exception notable des seuls Kazakhs, sur lesquels on reviendra), renvoie à ce que Pegg nomme des « danses de rituel » (*ritual dances* Pegg 2001 : 92). Constitutifs de ces danses sont les gestes de « prière » (*mörgöl*, oi. *mörgüül*) et les gestes de « libation » (*cacal*) qui renvoient à un environnement religieux bouddhique.

La prière (Mörgöl)

Élevant les mains au-dessus de sa tête, la Bayad Lhagva, réputée pour cette danse, les joint en l'air avant de toucher de ses mains jointes successivement son front, ses lèvres et son cœur (sièges de l'intellect, de la parole et du sentiment pour le bouddhisme). Chez les Urianhai, comme Cerendulam (Duut, Hovd) ou Otgonbayar (Mönhhairhan, Hovd) les mains jointes ne sont pas portées au front, à la bouche et au sternum, mais placés au niveau de la poitrine directement ; l'accent dansé est donné tantôt vers la droite, tantôt vers la gauche. Samjid (Urianhai de Buyant, Bayan-Ölgii) stylise le geste jusqu'à lui donner la forme d'un moulinet des poignets, mains jointes, à hauteur de la poitrine. Cerendulam fait un autre mouvement où les mains jointes descendent de la joue à la poitrine, d'un côté du visage, puis de l'autre. Certains *biich* dissocient les mains droite et gauche, en ramenant d'abord l'une, puis l'autre, à hauteur de poitrine. Badamceceg (Zahchin de Manhan, Hovd) et ses disciples effectuent le geste des mains jointes à genoux, en se penchant en avant, faisant face successivement aux quatre directions.

Il existe aussi une autre façon de renvoyer à l'action de *mörgöh* (« prier, rendre un culte ») dans le *bii biélgee*. Dans un documentaire de 2010 (non édité officiellement²¹) consacré au *bii biélgee*, on peut voir la Dörvöd Chuluun effectuer à genoux un geste de respect où, agenouillée et penchée en avant, elle touche à trois reprises, sur des accents particuliers de la vièle, son front de la main droite, comme pour rappeler le geste de l'orant bouddhique qui vient toucher l'autel de son front par trois fois, ou porte à son front un présent honorable ou une écharpe

²¹ J'ai pu en consulter des extraits par le biais d'amis qui se l'étaient procuré, mais je n'ai pas pu en collecter les références précises.

sacrée. Elle reproduit son geste dans les quatre directions cardinales. La chorégraphe Nanjid nomme ce geste *söhörch mörgöh bii* (litt. « culte agenouillé », qu'elle oppose au « culte de prière » (*zalbirch mörgöh bii*), Nanjid 2009a : 66-67²²) et le formalise en une triple ondulation de la colonne vertébrale, main droite avec un doigt sur la fontanelle, main gauche sur le coccyx ou sur les vertèbres lombaires. Cerendulam fait également des gestes de respect liés au « toucher le front » : les mains sont placées à hauteur de visage, ouvertes, paumes vers le haut, avec les doigts qui se touchent. La *biich* incline le front vers les paumes, à trois reprises²³.

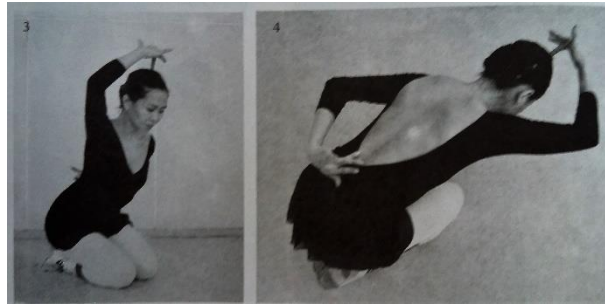


Figure 10 *Söhörch mörgöh bii*, d'après Nanjid 2009a : 66.

Tous ces gestes de prière sont généralement effectués avec une expression d'intériorisation intense, manifestée notamment par la tête penchée en avant, le regard tourné vers l'intérieur (voire les paupières closes) et une forte concentration des traits du visage. Ils renvoient à la fois aux gestes qui accompagnent la prière, mais aussi à différents gestes de respect.

La libation (Cacal)

Les gestes dansés de la libation (*cacal*) sont au contraire caractérisés par une expression d'ouverture. *Cacal* est généralement traduit par *libation* : le mot désigne en effet l'offrande liquide de lait, de thé au lait ou d'alcool, adressée aux quatre directions cardinales (*züg*), au ciel (*tenger*) et à la terre (*gazar delhii*), en direction de l'autel, autour de la yourte ou en direction d'un lieu ou d'un monument sacré (*ovoo*, montagne sacrée). Le *biich* fait mine de tenir dans sa main gauche légèrement fléchie, paume vers le haut, à hauteur du diaphragme, le récipient qui contient le lait. De la main droite, fléchie « en cuillère », il vient « prendre » le liquide, puis élève sa main droite en trois gestes graduellement ascendants, sur l'accent musical, pour mimer l'aspersion. Il renouvelle le geste dans les quatre directions, en tournant sur lui-même dans le sens faste, le « sens solaire » (*nar zöv*), le sens des aiguilles d'une montre. Le Bayad Jalh y ajoute le geste de se couvrir la tête, comme on le fait en signe de respect avant d'accomplir la libation *cacal* (voir vidéo 4 : Prière et Libation). Le même geste dansé est largement partagé

²² Ces deux catégories, qui servent de toute évidence moins à qualifier différentes façons de prier – le geste significatif n'est pas le fait d'être à genoux, mais le fait d'incliner le front pour toucher un objet sacré – qu'à décrire deux formes de gestes, ne sont reprises par aucun autre de mes interlocuteurs.

²³ Source : le DVD *Yazguur bii, biêlgee* 2015.

par les différents groupes ethniques, même par les Hoton, pourtant musulmans, et souvent associé à d'autres gestes de respect religieux et de prière (voir vidéo 5 : *Takimaa* des Hoton, vidéo 6 : *Cacal* des Torguud).

Les gestes de prière et de libation²⁴ dans le *bii biêlgee* renvoient à la prééminence du bouddhisme comme religion des nomades mongols. Le bouddhisme, introduit en Mongolie dès les débuts de l'empire (XIII^e siècle), est embrassé par plusieurs souverains et princes mongols²⁵. À ce titre, les danses de rituel peuvent être lues comme les emblèmes gestuels, dans la danse, d'une religion typique des éleveurs nomades mongols. Mais elles rendent aussi présentes, au-delà du bouddhisme comme grande religion, des manifestations rituelles ordinaires ou quotidiennes, que les éleveurs pratiquent eux-mêmes, sans l'intervention de lamas, et par lesquels ils prennent place dans le monde.



Figure 11 la spatule aux "neuf yeux" pour effectuer la libation *cacal*.

À ce titre, le geste de libation, qui s'adresse à la fois aux ancêtres familiaux, aux esprits des lieux et aux montagnes sacrées, et doit être fait dans les quatre directions cardinales, est tout particulièrement associé à la façon dont les nomades habitent le paysage. Tout d'abord, la yourte est orientée en fonction des directions cardinales, la porte étant généralement tournée vers le sud ; de la sorte l'autel, placé dans l'espace d'honneur ou *hoimor*, au fond de la yourte, se trouve dans le prolongement du nord cardinal (*hoino*²⁶, Lacaze 2006), direction où s'orientent les prières. Ensuite, le paysage mongol est parcouru de repères consacrés verticaux, les *ovoo*, cairns disposés sur les sommets, le long des routes ou au niveau des cols. Si les *ovoo* font l'objet de cultes annuels dirigés par des aînés chefs de « clans » (Humphrey 1995), ils sont aussi le

²⁴ Pegg évoque, parmi les danses de rituel, des gestes renvoyant à des cérémonies d'appel à la Fortune ou de culte du feu. Cependant elle ne cite pas ses sources à ce sujet. Je n'ai quant à moi jamais vu de *bii biêlgee* de ce genre, et mes interlocuteurs ont systématiquement démenti leur existence.

²⁵ Il peut être considéré comme religion politiquement prédominante à partir de l'octroi significatif du titre de Dalai Lama par le souverain gengiskhanide Altan Khan en 1578. Le bouddhisme est également la religion embrassée officiellement par les princes oïrad à partir du XVI^e siècle, en vue notamment d'obtenir notamment l'appui des souverains religieux du Tibet face aux pressions des groupes musulmans d'Asie centrale, d'une part, et à l'expansionnisme des princes halh de Mongolie centrale, de l'autre. Le bouddhisme mongol, d'inspiration tibétaine, relève du *vajrayana* (« véhicule de diamant »), et le courant *gelugpa*, dit aussi des « bonnets jaunes » en référence à la coiffe typique des moines, est dominant aujourd'hui en Mongolie. Sur la place du bouddhisme dans l'empire mongol, voir Atwood 2004 : 48)

²⁶ Les deux termes sont étymologiquement apparentés (voir aussi Hamayon et Beffa 1983).

lieu de pratiques rituelles ordinaires, dont la circumambulation dans le « sens solaire » (*nar zöv*) et la libation. C'est aussi le sens dans lequel on adresse les libations successivement aux quatre directions cardinales, autour de la yourte, pour honorer les esprits « maîtres des lieux » (*gazaryn ezen*) et « habiter » le pays sans entrer en conflit avec eux (Charlier 2016, Delaplace 2013). Le fait que, dans la danse, le geste de la prière soit lui aussi, bien souvent, adressé dans les quatre directions cardinales (alors qu'il ne l'est généralement pas en contexte non dansé) renforce mon hypothèse selon laquelle les danses de rituel renvoient moins à des gestes du bouddhisme comme grande religion qu'à des façons nomades d'habiter le paysage.

Or, la danse ne se contente pas d'évoquer des façons nomades d'habiter : elle en fait un élément définitoire de l'éleveur idéal. De fait, alors que les danses de rituel sont communes à toutes les ethnies, les gestes eux-mêmes sont sujet à une grande variabilité, à la fois d'une ethnie à l'autre et d'un *biich* à l'autre, qui contraste avec la moindre variabilité des mimes d'activités quotidiennes. Cette variabilité des gestes selon les danseurs résonne avec l'idée, revendiquée, selon laquelle le geste dansé ne doit pas seulement rendre compte du geste rituel, mais de l'attitude de recueillement ou de respect avec lequel il doit être fait. C'est ce qu'expriment l'impression d'intériorisation de la danse de la prière et l'impression de solennité ouverte de la danse de la libation. Ainsi, ce qui semble s'attacher à ces danses de rituel, au-delà du caractère emblématique de gestes renvoyant au bouddhisme typique des pasteurs nomades, ce sont aussi les dispositions intérieures de l'éleveur idéal, capable d'habiter comme il convient le paysage.

1.1.3 Les danses de l'ambleur comme « chimère »

À côté de ces mimes d'activités humaines, qu'elles soient quotidiennes ou rituelles, se détachent les danses rapides du cheval ambleur²⁷ (*Joroo mor'* « cheval ambleur », *Joroo moriny yavdal* « l'allure du cheval ambleur », souvent abrégé en « ambleur » *Joroo*, terme par lequel je la désigne désormais), qui renvoient en réalité moins au cheval lui-même qu'au couple cavalier-cheval²⁸ en chevauchée dans la steppe. Par rapport aux gestes précédents, les danses de l'ambleur, qui sont également largement partagées entre les différents groupes oirad, supposent un triple déplacement : d'une figure humaine à une figure hybride, d'activités domestiques ou du campement à une activité de la steppe, des danses à rythme ternaire lent à

²⁷ L'amble, en mongol *joroo* ou plus rarement *saiivar*, est une allure qui se développe de manière spontanée chez certains chevaux. Dans cette allure, l'animal avance successivement un latéral (les deux membres du même côté) puis l'autre au lieu d'avancer les membres par diagonal comme dans le trot. Le cheval ambleur, chez les Mongols, est rare et prestigieux, c'est une « monture de parade » (*goëlyn unaa*) dont l'allure confortable est parfois comparée au « bercement » (*büüveileh*). Les Mongols de l'Ouest sont connus pour leurs ambleurs, comme en témoignent de nombreux chants consacrés à leur louange, ainsi que les danses dont nous parlons (Jambaldorj 1996 : 73). De 1926, date anniversaire des cinq ans de la Révolution mongole, où fut organisée la première course d'ambleurs en Mongolie, à 1953, date où cette pratique tombe en désuétude, le cheval ambleur a aussi été considéré comme un cheval de course (cf. Erdenehuyag 2011). Selon Gaëlle Lacaze (communication personnelle), des courses d'ambleurs étaient organisées durant le Naadam dans les années 1990.

²⁸ La terminologie mongole distingue en effet le cheval monté (*mor'*), individualisé, et le cheval en troupeau, perçu comme un collectif (*aduu*).

des danses à rythme ternaire rapide. Ces trois aspects doivent être pris en compte et articulés ensemble.

La description suivante des principaux gestes du *Joroo* est basée sur la danse *Joroo* effectuée par Lhagva (Bayad) en 2010 et complétée par la version de Badamceceg (Zahchin) et de Bayartai (une autre Bayad), auprès de qui j'ai moi-même appris ces mouvements.

1. Les « secousses » (*chichirgee*). Des secousses alternées des épaules, mains sur les hanches. Les mains ne sont pas placées de façon à enserrer la taille, mais sont positionnés, doigts fléchis, sur les ailes iliaques et les hanches. Le poignet n'est pas maintenu en extension durant ce mouvement, mais reste souple et accompagne les accents marqués par les épaules. Le danseur peut tourner sur lui-même ou faire face au public. Les *biich* n'accélèrent pas les « secousses » des épaules jusqu'au tremblement, exploit technique affectionné par les danseurs, mais ils peuvent prendre le temps, au moment du tour, de se cambrer légèrement et de faire admirer la virtuosité de leurs mouvements d'épaules et d'omoplate, vus de dos. Le Bayad Jalh fait les « secousses » sans garder les mains sur les hanches (voir vidéo 7 : *Joroo* des Bayad).

2. Le « circuit » (mon appellation). Les mains dessinent un cercle devant le torse et le visage, en s'intercalant l'une avec l'autre. Le rythme est marqué par des secousses d'épaules et une flexion-extension des poignets, sur le temps. Il s'agit, en combinaison avec les secousses d'épaules, poings sur les hanches, du mouvement le plus typique du *Joroo* : quand on dit *Joroo*, on pense souvent à ce mouvement-là. Sur ce même mouvement, un tour sur soi au moins est effectué. Les torsions du torse, à droite et à gauche, ajoutent à l'expressivité de ces mouvements.

3. La « battue » (mon appellation). La *biich* zahchin Badamceceg ajoute, aux secousses des épaules, un mouvement d'alternance des mains dans le prolongement de l'alternance du balancement des épaules : les paumes, plates comme il se doit, se font face, à peu près à hauteur de la taille, avec l'un des poignets en extension et l'autre en flexion, et ces positions s'inversent au rythme des épaules. J'ai proposé (Blanchier 2011 : 100-103) d'interpréter ce geste comme la stylisation dansée de l'avancée des membres du cheval ; dans ce cas, l'amble consistant en l'avancée et la battue alternée des latéraux du cheval, le bras droit représenterait l'avancée simultanée du latéral droit : le poignet en flexion serait l'antérieur droit et l'épaule qui s'avance le postérieur droit, et inversement pour le bras gauche (voir vidéo 8 : *Joroo* des Zahchin).

4. Ces gestes marquant le rythme binaire rapide sont interrompus, au milieu de la danse, par un geste de « tirer les rênes » (*joloo tatah*) pour lequel le rythme binaire de la musique s'interrompt lui aussi : le musicien effectue de grands traits d'archet qui étirent le son sur trois notes avant de reprendre le rythme rapide²⁹. Durant ces « tirer », la danseuse se penche en

²⁹ Cette figure n'est donc possible que lorsque le *bii biëlgee* est accompagné d'un instrument à cordes frottées comme la vièle, puisque de tels traits sont impossibles à réaliser sur les instruments à cordes pincées comme le *tovshuur* ou le *shanz*.

avant, fait mine de reprendre les rênes d'une main, se redresse, imitant le cavalier qui reprend la main sur sa monture emballée³⁰. Les Hoton font ce geste au tout début de la danse (voir vidéo 9 : *Joroo* des Hoton).

5. « Regarder au loin ». Plaçant la main en visière, Lhagva fait mine de regarder au loin, comme pour distinguer une yourte, un troupeau ou un personnage qui se dessinerait à l'horizon, un geste que peuvent faire les cavaliers dans la steppe. « Regarde, regarde ta Badamceceg qui arrive ! » s'exclame-t-elle en m'enseignant ce geste, faisant allusion à mon professeur zahchin.



Figure 12 La danse de l'ambleur de Badamceceg concentre les membres du cheval dans le haut du corps.

La plupart des groupes ethniques (à l'exception notable des Kazakhs, on y reviendra) ont une danse du cheval dans leur répertoire. Si les gestes sont généralement très proches, les appellations peuvent changer. Par exemple, les Urianhai appellent leur danse rapide « trotter » *Hatirgana*, dont le *biich* Samjid a formalisé les mouvements en trois étapes : « Le cheval ambleur » (*Joroo mor'*) qui correspond au « circuit », le « tirer sur la bouche » (*amaa tatah*) et le « tirer » (*tatlaga*), petites tractions brusques des mains, paumes vers le haut. Les Hoton font, en plus du *Joroo*, une danse du cheval *Balchin heer*, sur un rythme binaire aussi, mais plus lent que *Joroo* : la danse évoque pour certains un cheval « fugitif » (*güideg*) qui continue de courir malgré son épuisement (*balchirah*, « être épuisé »), pour d'autres un cheval bai (*heer*) nommé Balchin (voir vidéo 10 : *Balchin heer*). La danse rapide des Torguud se nomme *Judar* (parfois *Judra*, *Shudra*, *Chudra*), un terme sur lequel je n'ai pu obtenir d'explication (voir vidéo 11 : *Judar*). Enfin, il existe chez les Zahchin, en plus du *Joroo*, une danse du cheval appelée *Jalam har*, qui

³⁰ Parfois, il y a, dans un *Joroo*, deux moments de « tirer », un pour chaque main, séparés par d'autres mouvements. Dans la version enseignée par Bayartai, on se penche en avant, on attrape de la main droite, puis on refait aussitôt le geste de la main gauche tandis que la droite, continuant son circuit, se rapproche de la clavicule gauche et descend le long du torse ; la main gauche effectue alors, en décalage, un circuit symétrique. Chez les Hoton, ce geste, accompagné du même type de traits d'archet, ouvre la danse : visuellement, le danseur donne l'impression de tirer des deux mains une corde prise sous son pied.

serait pour certains (Otgonbayar) une danse lente en trois temps, pour d'autres (Baast) un autre nom pour la danse *Hüren torgot* (sur cette danse, voir chapitre 4).

De fait, l'imitation dans les danses du cheval ne peut relever d'un mime au sens le plus restreint du terme, comme dans les activités quotidiennes, où le geste dansé reproduit le geste technique imité : le rapport entre geste dansé et allure du couple cavalier cheval est nécessairement plus complexe, puisqu'un corps humain en mouvement évoque plus directement un corps humain en mouvement qu'un cheval et son cavalier en déplacement dans la steppe. Il passe, dans les danses de l'ambleur, par différents dispositifs d'évocation. Le premier est l'alternance de mouvements renvoyant au cavalier (regarder au loin, tirer les rênes) et au cheval (battue des membres). Si mon hypothèse est juste, les mouvements du cheval sont de surcroît concentrés dans le haut du corps, ce qui les rend d'autant plus difficiles à identifier. À côté de cette alternance entre les deux éléments du « centaure », se trouvent des mouvements qui, comme les secousses d'épaules, peuvent être indifféremment attribués à l'un ou à l'autre : il peut s'agir des secousses d'épaules du cavalier entraîné par sa monture ou d'une imitation des mouvements des membres du cheval. De fait, cette indécidabilité cognitive, qu'on retrouve en quelque sorte dans la battue des membres, rappelle d'une certaine façon « le principe de la chimère » (Severi 2007), selon lequel certaines représentations, opaques à une appréhension claire, invitent à porter l'attention sur d'autres niveaux de mobilisation de l'attention (cf. Stoichiță 2009 : 23). De fait, cette indécidabilité n'est pas vraiment un obstacle à l'appréhension de la danse, que tout le monde reconnaît comme la danse du cheval : elle permet au contraire de dépasser le niveau de la reconnaissance mimétique pour aller vers une appréhension globale du couple centaurien (cheval et cavalier), uni moins comme figure reconnaissable que comme emporté dans une même allure, dont le rythme, aussi bien gestuel que musical, plutôt que le mime gestuel, constitue le véritable signe iconique. On remarque enfin que cette allure est associée, à travers le geste de « regarder au loin », à l'environnement steppique, renvoyant à une réalité ethnographique : le déplacement à cheval, l'amble en particulier, est en effet associé à la steppe, par opposition à l'espace du campement, où l'on ne se déplace qu'à pied (Lacaze 2006). La danse du cheval rejoint ainsi les mimes d'activités quotidiennes dans le dessin d'un microcosme idéalement structuré, où l'opposition entre danses lentes et ternaires et danses rapides et binaires recoupe la complémentarité entre les activités du campement et les chevauchées dans la steppe, tandis que les gestes de libation évoquent la relation des éleveurs au paysage. Ce qui se dessine ainsi au kaléidoscope du *bii biêlgee*, c'est un rapport à une géographie sans lieu singulier, mais organisée en espaces discrets, supposant des modes d'être et d'agir différents (cf. Lacaze 2006, 2012 : 317), et dont les discontinuités sont partiellement reflétées à travers différents modes de figuration gestuels.

La façon dont sont convoqués dans le *bii biêlgee* des éléments renvoyant au pastoralisme nomade mongol ne relève ni du modèle d'un microcosme (où la danse réorganiserait des éléments non dansés en analogie avec le monde quotidien) ni de celui d'une encyclopédie

dansée des techniques du corps nomade. Ce qui se dessine dans la convocation d'éléments du quotidien dans les gestes dansés est au contraire de l'ordre d'un « kaléidoscope » (cf. Handelman 1998 : 49) d'éléments disparates, que différentes textures dansées réorganisent entre elles. Ce que ce kaléidoscope du *bii biêlgee* construit, c'est, à mon sens, différentes façons dont l'éleveur mongol prend place dans le monde, d'abord dans la présentation de soi et les catégories genrées, ensuite dans une façon d'habiter le paysage en relation respectueuse avec des esprits maîtres des lieux, enfin dans une façon de parcourir le paysage qui suppose une étroite collaboration, et même une fusion entre l'homme et sa monture³¹. Ainsi, plus encore que la structure du monde nomade, ce que met en exergue le *bii biêlgee*, c'est l'idéal de l'humain qui prend place et confère du sens à ces cercles, comme le montre avec plus d'acuité encore une dernière catégorie de danses renvoyant, implicitement cette fois, à l'éleveur : les danses avec accessoires.

1.1.4 Danser avec des bols sur la tête

Sur des airs de danse lents ou rapides, certains *biich*, hommes ou femmes, utilisent des objets empruntés à la panoplie des ustensiles du quotidien : bols, baguettes ou cuillères. Ces objets, pourtant, ne servent pas d'accessoire à un mime des activités quotidiennes, mais valorisent au contraire la virtuosité du danseur en tant que tel. La danse des bols (*ayagat, ayagatai bii*), qui consiste à danser avec des bols portés sur la tête, les mains ou les genoux, est l'une des plus impressionnantes du répertoire de *bii biêlgee*. Idéalement, les bols sont remplis de lait, qui est déversé d'un bol dans l'autre à la fin de la danse, devant les yeux des spectateurs, de façon à montrer qu'il n'y a pas tricherie. Si l'on danse fréquemment aujourd'hui avec des bols en faïence ordinaires, mes interlocuteurs aiment rappeler qu'autrefois les bols étaient en bois (*modon ayaga*) ou en argent (*möngön ayaga*³²). Certains, comme la Dörvöd Burmaa, vont même jusqu'à choisir, pour danser, des bols d'argent de grande taille, très ostentatoires, ce qui impose le recours à un dispositif de fixation là où les autres danseurs posent le bol à même la tête ou, le cas échéant, sur le treillis de la coiffe (*boolt*).

La Bayad Lhagva explique, à l'occasion d'une discussion informelle lors d'un festival, comment sa grand-tante dansait avec des bols sur les genoux, sur l'air de *Elkendeg*, puis de *Joroo*, une pratique que Lhagva perpétue encore aujourd'hui. Dans le *bii* bayad décrite par Carole Pegg, les danseurs, pour prouver leur habileté, dansent avec des bols de lait de jument fermenté sur les cuisses, d'abord sur un rythme lent, puis sur un rythme rapide (Pegg 2001 : 91). Les danses des bols nécessitent ainsi une capacité à garder les genoux fléchis dans une

³¹ Marchina a défendu l'idée que, dans le pastoralisme nomade mongol, la relation entre les éleveurs et leurs animaux devait être étudiée en lien avec la relation à l'espace et à l'environnement (Marchina 2015 : 10, 2016) : la danse semble rendre compte de cette relation « triadique » (*ibid.*).

³² Et ceux qui ont en leur possession de tels trésors montrent avec émotion ces précieux ouvrages d'artisanat et d'orfèvrerie qu'il est de coutume d'offrir par paires au jeune couple au moment du mariage.

posture quasiment accroupie, une grande stabilité du bassin, ainsi qu'une bonne maîtrise de la verticalité de la colonne vertébrale (voir vidéo 12 : danse des bols).



Figure 13 Deux biich dörvöd présentent la danse des bols, © Sh. Nomindar' et R. Blanchier.



Figure 14 La biich bayad Lhagva effectue une danse des bols, © Sh. Nomindar' et R. Blanchier.

D'autres accessoires sont utilisés par les *biich*. La Zahchin Badamceceg, qui maîtrise la danse des bols, connaît aussi la danse des cuillères, qui consiste à faire s'entrechoquer, au rythme de la musique, deux paires de cuillères dos à dos, une dans chaque main, en suivant les mouvements de base des Zahchin, sur l'air de *Hödölmör*. Le Zahchin Zolboo s'avère sceptique quant à la danse des cuillères, qu'il soupçonne d'être une invention récente. Mais lui-même n'hésite pas à me faire la démonstration de la danse des baguettes³³ (*savhat bii*), très difficile techniquement, qu'il a apprise de sa mère, à l'aide de fourchettes ! Avec une prise particulière des baguettes entre les doigts, il s'agit de faire s'entrechoquer deux baguettes dans chaque main, maintenues entre les doigts, au rythme de la musique. À ses dires, lui et ses élèves sont, depuis le décès de sa mère en 2014, les seuls à maîtriser cette danse (voir vidéo 13 : cuillères et baguettes). Cette danse, qui valorise une grande force et une précision dans les doigts, rappelle aussi le *bii biêlgee* « des doigts » (*huruuny bii*) pratiqué par certains Zahchin et certains Hoton, qui met en exergue ces mêmes qualités du danseur (voir vidéo 14 : *bii* des doigts).

J'ai défendu dans mon mémoire l'idée que ces danses virtuoses étaient exemplaires du *bii biêlgee* parce qu'elles renvoyaient non à des activités quotidiennes des pasteurs nomades, mais à des qualités corporelles valorisées aussi dans un contexte non dansé (Blanchier 2011 : 95). La maîtrise de la verticalité du torse et la stabilité du bassin (mises en exergue dans la danse des bols notamment), ou encore la force et la précision des bras et des doigts, sont requises dans les gestes techniques du quotidien (aussi bien dans les soins au bétail nécessitant une certaine force physique que dans les menus travaux exigeant force et précision des doigts) et sont à l'honneur, de façon spectaculaire, lors des compétitions d'éleveurs : l'une des épreuves clés consiste en effet, pour un cavalier monté sur un cheval lancé au galop, à ramasser une perche-lasso (*uurga*) posée à terre, sans ralentir ni tomber de cheval. L'épreuve exige à la fois vigueur, adresse, et un sens indéniable de l'équilibre. Plus généralement, la maîtrise du corps est, en Mongolie, un gage de respectabilité en ce qu'elle connote un bon « dressage » du corps, signe d'une socialisation réussie (Lacaze 2000 : 49, 2012 : 101, 250). En ce sens, et au-delà du fait qu'elles leur sont, dans la pratique dansée, étroitement associées, il n'est pas absurde de replacer ces danses dans la continuité de celles qui évoquent les activités des pasteurs nomades. Le danseur apparaît ainsi non seulement comme celui qui représente l'éleveur, mais comme celui qui est capable de déployer, de façon esthétique et magnifiée, les qualités idéales de l'éleveur.

Je propose à présent de prolonger ces analyses en soulignant à quel point ces qualités ne sont pas uniquement corporelles, mais renvoient à une stance idéale de l'éleveur, à la fois dûment socialisé et en rapport harmonieux, par ses différentes activités, avec le monde qui l'entoure. Dans le *bii biêlgee*, le danseur ne déploie pas seulement un idéal de beauté physique en mouvement, comme par exemple dans les danses *Woo Da Be*, décrites par Lassibille (2004)

³³ Il s'agit des baguettes chinoises, parfois utilisées comme couverts par les Mongols.

comme de véritables concours de beauté. Il ancre au contraire cette beauté corporelle dans la mise en scène d'une figure idéale de l'éleveur nomade qui se trouve, par sa maîtrise du corps, en relation adéquate avec ses semblables et avec le monde dans lequel ses activités ordinaires prennent place. Le geste « juste » (*zöv*, c'est-à-dire effectué correctement et de manière esthétique) du danseur peut ainsi être rattaché non seulement au contrôle de soi, mais plus largement à l'esthétique morale de l'agir « juste » (*zöv*) évoquée par Empson (2011 : 94-100). Apprendre à « tenir son corps » (*biê barih*), c'est aussi, comme le montre Michelet (2013 : 88), savoir tenir sa place, en plusieurs sens : savoir prendre place dans l'espace socialisé de la yourte ou du campement, savoir se comporter correctement avec les autres, savoir se tenir moralement et suivre la « coutume » (*ës*). Le danseur, qui doit assumer devant le spectateur la situation de danse, par excellence une situation de présentation de soi par la maîtrise du corps, paraît tout particulièrement apte à incarner cet idéal. Homme et femme apparaissent en dernier lieu non seulement comme porteurs d'une répartition genrée des activités des éleveurs, mais surtout comme deux actualisations complémentaires de ce même idéal.

Il serait caricatural de nier que le répertoire thématique du *bii biêlgee* ne permet pas la convocation d'éléments iconiques du pastoralisme nomade : les « jeux virils », la préparation du feutre et du cuir, le cavalier à cheval, le bouddhisme constituent autant de thématiques communes à la plupart des groupes ethniques qui pratiquent le *bii biêlgee*. Pourtant, à mon sens, l'iconicité de ces éléments me paraît secondaire au regard de la façon dont les danses invitent à faire sens. Loin de renvoyer de manière univoque à un élément précis, emblématique, du pastoralisme nomade, chacun des gestes répertoriés ci-dessus permet au spectateur de convoquer un faisceau de références, souvent hétérogène, qui laissent la possibilité à chacun de rattacher sa propre expérience vécue à l'un ou l'autre de ces niveaux. Pourtant, de cette variabilité relative semble émerger la figure d'un éleveur idéal, à la fois capable de soigner sa présentation de soi en public et de se positionner de manière adéquate dans le monde qu'il habite. Or, la maîtrise corporelle, rendue manifeste dans les moments virtuoses, dont le danseur est censé faire montre aux yeux des spectateurs le rend particulièrement apte à incarner publiquement et de manière réflexive cette figure idéale de l'éleveur. Pourtant, à côté de ces éléments largement partagés du *bii biêlgee*, se dessinent des répertoires qui mettent en exergue des particularismes ethniques forts propres à les positionner, de différentes manières, en marge de cette mongolité exemplaire de l'éleveur.

1.2 Être ou ne pas être mongol : le *bii biêlgee* aux marges de la mongolité

L'analyse des répertoires du *bii biêlgee* qui s'écartent de ces évocations de l'éleveur idéal met en évidence la construction d'identités multiples, stratifiées, en marge de la mongolité. La première section examine les répertoires *torguud* et *zahchin*, porteurs d'une inscription revendiquée dans l'histoire *oirad*, tandis que la seconde examine les positionnements relatifs

de groupes d'origine non mongole, Hoton, Touvas et Kazakhs, mais qui pratiquent des formes de *bii biêlgee*.

1.2.1 Les *bii* légendaires torguud et les *bii* chantés zahchin : une identité oirad revendiquée

Les bii légendaires torguud

Les Torguud sont une ethnie importante aussi bien sur le plan historique que géographique parmi les groupes oirad, puisqu'ils ont constitué l'un des groupes principaux de l'empire jungar et qu'ils revendiquent des ramifications non seulement dans le district de Bulgan, Hovd, en Mongolie, mais aussi parmi les Kalmouks de Russie et parmi les Mongols du Xinjiang chinois. Le répertoire du *bii biêlgee* torguud a été rassemblé et stabilisé au début du XX^e siècle par un *biich* aujourd'hui célèbre nommé Pürevjal (cf. Nanjid 2009a : 16). Il comprend *Agsal (Ih Agsal)*, *Baga Agsal*, *Helhee* (ou *Helhee Agsal*), *Hovog*, *Ereen Havirga*, *Cacal*, *Judar* et, selon certains, « robe de soie brune » (*Hüren Torgot*). Hormis *Cacal* (« libation »), *Judar* (l'équivalent des danses de l'ambleur) et « robe de soie brune », dont l'attribution ambivalente (torguud ou zahchin) fera l'objet d'un examen détaillé dans le quatrième chapitre, toutes les danses torguud renvoient à des éléments qu'on peut qualifier de légendaires. Si Pegg (2001 : 18, 58 notamment) est particulièrement attentive à la dimension identitaire des thématiques légendaires en général, il faut reconnaître d'une part que celles-ci sont plus souvent mises en jeu dans des répertoires chantés (chant diphonique, chants longs, chants courts, épopées, louanges, etc.) que dans le *bii biêlgee*. Ces références légendaires s'avèrent bien souvent beaucoup moins claires et univoques que Pegg ne le laisse entendre³⁴, et ouvrent le champ à des exégèses contradictoires. Mon hypothèse est que l'efficacité de telles danses pour renvoyer à une identité oirad réside moins dans la mise en scène explicite de thématiques identitaires univoques que dans un brouillage des références qui favorise des indexations identitaires tenues pour d'autant plus évidentes qu'elles sont moins univoques. Un premier ensemble de ces danses légendaires est constituée par les trois danses autour d'*Agsal (Ih Agsal, Baga Agsal et Helhee Agsal)*, nom d'un héros légendaire torguud de l'époque de l'empire jungar. Un second ensemble, constitué des danses *Ereen havirga* et *Hovog (Hovog sair)* met en jeu des légendes de migrations torguud au sein d'une géographie qui unit les Torguud de Mongolie à ceux du Xinjiang.

³⁴ Par exemple la mention, par Pegg, d'une danse *Eeviin golyn ursgal*, que j'ai traquée dans tout l'Altaï, n'a été confirmée nulle part. Les sources sur lesquelles elle s'appuie (principalement des entretiens avec des chercheurs mongols ou des directeurs de centres culturels) suggère qu'elle n'a pas vu cette danse, et il est possible qu'il y ait une confusion avec d'autres pratiques non dansées, comme le *höömii*, où il est fréquemment question de la rivière Eev. Pourtant, même dans ce contexte, la rivière Eev n'est pas décrite comme un lieu historique mais comme la rivière qu'aurait imité le premier « diphoneur » (Curtet 2013 : 91 ss.). Là encore, la variété des exégèses prime sur la possibilité d'en déterminer une seule qui ferait autorité.

Agsal : un héros légendaire engendré par la danse ?

Agsal (ou *Ih Agsal*, litt. « le grand Agsal ») est la plus connue des danses *torguud*, en particulier par son chant, que tout un chacun, dans le milieu artistique mongol, est capable de fredonner (voir annexe 2.1 pour d'autres paroles).

Agsal Hulai mor' n' baidag

Nayan tohoi biê n' baidag

*Baidag baidag baidag*³⁵

Agsal son cheval Isabelle³⁶

Il mesure quatre-vingts coudées

Unagan cagtaa uyan joroo

Ulam hoinoo hurdan joroo

Joroo Joroo Joroo

Dans sa première année, ambleur au pas moelleux

Plus que moelleux, ambleur au pas rapide

Daagan cagtaa daamai joroo

Daamai hoinoo hurdan joroo

Joroo Joroo Joroo

(Jav 1990 : 39)

Dans sa deuxième année, ambleur au pas élastique

Plus qu'élastique, ambleur au pas rapide

Si les paroles du chant sont souvent convoquées pour expliquer les mouvements de la danse, l'adéquation entre les deux n'est pas évidente et est sujette à discussion. L'exégèse de Jav, de loin la plus complète que j'aie trouvé, se contente d'évoquer un « héros » de l'époque de l'empire *jungar* (un empire aux contours mouvants, qui s'est constitué sur une durée de plusieurs siècles) et de lister les éléments dont les paroles du chant font la louange.

« Les *Torguud* racontent qu'à l'époque de la constitution de l'empire *jungar*, il y avait un héros nommé Agsal qui possédait un courageux coursier appelé Isabelle [du nom de sa robe]. L'histoire dit que le héros Agsal, où qu'il combattît, sortait toujours victorieux. Ainsi, selon la légende (*domog*), naquit un *bii biêlgee* chanté faisant les louanges du chevalier Agsal et de son cheval Isabelle. Voici cette légende (*domog*) : le chant dit la louange du corps vigoureux, de l'esprit acéré, du cœur noble et bon, de la manière d'être, et puis, en commençant par le coursier qu'il monte, les vêtements qu'il porte, les armes et flèches en son carquois, de façon à bien donner à voir (*saihan haruulj*) grâce à cette mélodie (*ayalguund*) le courage inébranlable du héros, son regard perçant qui voit au loin, les mouvements précis de l'archer infaillible, les changements de ses états d'âme³⁷. » (Jav 1990 : 39)

³⁵ Le dernier mot du second vers de chaque strophe est repris trois fois à la fin de chaque strophe. Cette répétition n'apparaît pas dans la traduction.

³⁶ Le cheval est nommé d'après sa robe, isabelle (*hul, hulai, oi, hoo*).

³⁷ *Torguuduud züüingar ulsyn büvreldehüünd baih üêd Agsal gedeg baatar er Hulai gedeg sain mor'toi baisan gene. Agsal baatar haana dain dajin garval yamagt darj yalj baisan tüühte. Tegeed ter Agsal baatar, Hulai mor' hoëryg magtaj ene duut bii biêlgee garsan gedeg domogtoi bilee. Üünd : Agsal gedeg negen baatar eriin hüder chiireg biê, saruul hurc uhaan, eêldeg saihan zan, namba törh bolon hüleg morinoos n' ehleed ömssön huvcas, agssan zer zevseg zergiig magtan duulj terhüü ayalguund baatar eriin shantarshgüi haran*

Dans les exégèses écrites ou collectées en entretien, une indécision récurrente porte sur l'explication du nom d'Agsal : il s'agit tantôt du nom propre du héros, tantôt de l'adjectif *agsam* « fier, altier », corrompu, qui désigne tantôt le héros lui-même, tantôt son cheval, dont le chant fait également l'éloge³⁸. Une autre étymologie consisterait à voir dans Agsal un nom propre dérivé du verbe *agsah*, qui signifie « ranger ses flèches dans un carquois (*agsga*) » et par extension « être armé en archer ». Cette hypothèse, qui m'a d'abord été suggérée par Pierre Palussière, fin connaisseur du lexique mongol, est développée également en entretien par Mönhdalai, directeur du centre culturel de Bulgan : « Agsal, c'est un héros qui tient ses armes dans son carquois. Il semble que ce soit là l'origine du nom. On parle chez nous d'un héros qui s'équipe de carquois, d'arc et de flèches. Il semble que ce héros ainsi équipé ait été nommé Agsal³⁹. » De fait, ces deux aspects sur lesquels l'indécision exégétique est maintenue, à savoir le caractère fier et altier du héros (ou du cheval) et son lien avec l'arc, constituent les éléments clés de la danse *Agsal*. Le danseur doit donner à voir l'allure fière d'un archer habile. Pour Chuluunbat, la danse est exclusivement consacrée à l'illustration de la louange du héros et de son équipement. Mais la plupart des *biich* torguud (Davaadorj, Cend-Ayuush) décrivent *Agsal* comme la mise en scène d'un épisode dramatisé que le danseur doit mimer : Agsal, blessé au combat d'une flèche reçue dans la poitrine, titube, se relève et repart au combat, plus vaillant que jamais (voir vidéo 15 : *Agsal*). Chuluunbat considère quant à lui cette narration comme une chorégraphie d'invention récente. Ces débats sur le nom d'Agsal et de son cheval, sur les rapports entre la danse et le geste, sur le rôle que joue l'arc dans la légende (simple attribut héroïque ou arme qui blesse le héros), ne permettent aucunement de restituer une légende d'Agsal susceptible de servir d'explication cohérente à la danse d'Agsal. Au contraire, elles stimulent un faisceau d'interprétations contradictoires, aussi autorisées qu'infondées.

Cet effet de flou est renforcé par l'existence de deux autres danses qui portent le nom d'Agsal, *Baga Agsal* et *Helhee Agsal*, une dénomination trompeuse dont je n'ai pu comprendre les tenants et les aboutissants qu'au terme de mon tout dernier séjour de terrain. Le nom d'Agsal, qui lie ces trois danses, ne renvoie en réalité pas à un thème qui leur serait commun, le héros Agsal, mais au fait qu'elles étaient toutes trois intégrées dans un petit spectacle

zorig, alsyg harah hurc nüü, aldahgüi namnan harvadag mergen hödölgöön, setgeliin huoiralt öörchlöltöös saihan haruulj chaddag yum.

³⁸ Si, pour Jav, Agsal est le nom du héros, et Isabelle le nom de son cheval, pour d'autres, *Agsal* serait une corruption de l'adjectif *agsam* (« fier, altier ») et renverrait au cheval, ce qui implique de traduire le premier vers ainsi : « C'est un fier (*agsam*) cheval louvet ». Pour la *biich* Cembel, « c'était peut-être « Agsam » à l'origine. On emploie bien *agsam* pour un cheval ardent (*dogshin*). Mais aujourd'hui on chante « Agsal ». C'est « Agsal » que nous a enseignés Pürevjal. » (*Uul n' Agsam gej baival zöv l doo. Agsam gej dogshin moriig helj baigaa yum. Tüünees bish Agsal gej duulaad baigaa yum. Purevjal guai Agsal gej zaasan yum.*) Le *biich* Davaadorj voit quant à lui dans la robe isabelle du cheval une allusion possible à une robe très appréciée chez les Torguud : « Si on veut parler d'Agsal, chez nous on trouve de très beaux chevaux isabelle. [Le chant dit :] « c'est un fier cheval isabelle. » » (*Agsal gedgiin tuhai yarih yum bol manaid ih goë hul mor' baidag. Agsam hul mor' n' baidag gej baigaa yum.*)

³⁹ *Agsal gej zer zevseg agssan baatar er gedeg ügnees üüdeltei yum shig baigaa yum. Manaihan num sum agssan baatar er gej yar'dag. Büren huucaslasan baatar eriig Agsal baatar gej nerledeg baisan yum shig baigaa.*

consacré à Agsal par Pürevjal, fondateur du centre culturel local⁴⁰. Dans ce spectacle, *Baga Agsal* renverrait en fait au chant *Naiman goo arslan*, « Huit lions superbes » (pour les paroles, voir annexe 2.1), sur laquelle dansent huit nobles héros accompagnant Agsal⁴¹, tandis que *Helhee Agsal*, en réalité *Helhee* seul (litt. « nœud, lien »), serait faite par des femmes en se tenant par la main (d'où le nom), pour accueillir Agsal à son retour du combat (voir vidéo 16 : *Helhee*).

Le fait que les auteurs mongols associent presque toujours, sur la simple foi de la répétition du nom, ces deux danses au héros Agsal, contribue à donner l'impression qu'Agsal est un héros très important des Torguud qui aurait donné naissance à une pluralité de danses, alors qu'en réalité, une seule lui est véritablement dédiée, à lui et à son « fier » cheval. Or, de fait, hormis les danses qui portent son nom, ce fameux héros Agsal, cité par tous comme emblématique des Torguud, ne fait l'objet, à ma connaissance, d'aucune mention dans des sources populaires, historiques ou épiques qui ne découleraient pas de ces danses⁴². Agsal est toujours décrit comme un héros historique (et non un personnage de fiction, comme peuvent l'être les héros épiques) renvoyant à l'époque de l'empire jungar. Toutefois, une telle datation est une allégation aussi vague (pour un empire s'étalant sur plus d'un siècle) que gratuite, aucune source ne permettant, à ma connaissance, de la vérifier. Elle est cependant significative d'une tentative d'inscrire la légende torguud d'Agsal dans le temps mythifié de l'Empire jungar, perçu comme l'apogée glorieuse des conquêtes oirad, notamment sous la houlette du prince Galdan Boshigt Khan.

En somme, Agsal apparaît comme un héros torguud typiquement engendré par la danse (et le chant associé) qui porte son nom. Le faisceau d'hypothèses sur son nom et celui de son cheval, l'indécision quant au sens des mouvements de la danse, la multiplication de danses portant son nom, l'impossibilité de localiser ce héros dans d'autres sources ou d'ancrer ses exploits dans une époque historique précise contrastent avec la force avec laquelle il passe pour un héros torguud ancien et typique. Je soutiens ici l'hypothèse que c'est précisément ce halo de confusion au niveau des détails qui contribue à stabiliser des associations simples perçues comme évidentes : Agsal est un héros torguud des anciens temps, auquel est consacrée une partie non négligeable du répertoire torguud. Ces éléments relevant du seul répertoire des danses contribuent ainsi à ancrer l'identité torguud dans un passé militaire glorieux, au temps de l'apogée de l'empire oirad, dont la danse serait une forme de commémoration ou de survivance. Ce mécanisme associant une multitude d'exégèses de détail et une évidence de l'idée générale, autour de danses portant des noms mystérieux, se retrouve dans les autres danses légendaires torguud.

⁴⁰ La part de recomposition et de réécriture qui revient à Pürevjal dans ces chants, décrits aujourd'hui comme relevant d'une tradition ancestrale locale, est reconnue, mais elle n'est pas aisée à déterminer. Une chose est sûre, mes interlocuteurs ne remettent jamais en cause l'autorité de Pürevjal s'agissant du *bii biëlgee* torguud.

⁴¹ Personne n'a pu me montrer la danse accompagnant *Naiman goo arslan*, qui n'était peut-être en somme qu'un chant, non une danse.

⁴² Il n'existe à ma connaissance aucune mention d'Agsal dans les textes épiques et chants torguud en dehors de ceux associés à cette danse, y compris chez Katuu (2013), le spécialiste de l'épopée de l'Altai, ou Jadambaa, fin connaisseur des légendes et traditions orales des Torguud (Jadambaa 2008).

Hovog (Hovog sair) et Ereen havirga : danses de la mémoire des migrations ?

Le nom de la danse *Hovog* renvoie, de l'avis général, à Hovog sair⁴³, localité du Xinjiang aujourd'hui constituée en district autonome de la région autonome ouïgour (Atwood 2004 : 305-306). Le lieu aurait accueilli au XIX^e siècle une partie des groupes torguud revenus de Kalmoukie ; une partie de ces populations se serait ensuite installée parmi les groupes torguud du sud de l'actuel territoire de Hovd⁴⁴. La danse *Hovog sair* porterait donc mémoire de cette migration d'un groupe torguud du Xinjiang vers la Mongolie, groupe aujourd'hui considéré comme un « clan » des Torguud (cf. Pegg 2001 : 90). La *biich* Cembel rapporte avoir récemment entendu dire que pour les Torguud de Hovog sair, les gestes de la danse étaient ceux d'un dialogue entre un jeune homme et une jeune fille s'interrogeant sur la route à suivre :

« Au pays de Hovog sair, il y avait une jeune fille et un jeune homme qui n'étaient pas du même avis : l'un était pour venir dans notre pays [Bulgan], l'autre pour rester. La jeune fille disait : « Alors est-ce que j'y vais tandis que tu restes ici ? Ou bien on y va tous les deux ensemble ? » C'est ce contenu que déploie cette danse, à ce qu'on dit. En demandant autour de moi, je l'ai entendu dire récemment de personnes âgées⁴⁵. »

Ce faisant, la version rapportée par Cembel ne se contente pas d'évoquer la localité de Hovog sair : elle replace la migration entre Hovog sair et Bulgan dans un cadre domestique, ce qui donne au récit la dimension d'une situation qui pourrait être vécue par de nombreux jeunes couples mongols, susceptibles de s'interroger sur l'opportunité d'un déménagement temporaire ou définitif. Si l'histoire de cette migration est bien traçable, rien ne permet (jusqu'à preuve du contraire) de vérifier que cette danse *Hovog sair* des Torguud de Bulgan soit bien la descendante directe d'une danse des Torguud du Xinjiang. Plutôt que de voir dans *Hovog* la danse d'une mémoire intacte de cette migration historique, mieux vaut y voir le lieu d'une réactualisation contemporaine des liens entre les Torguud de Bulgan et les Torguud de Hovog sair. De manière symptomatique, la redécouverte récente de ce sens par Cembel, qui contraste avec l'ancienneté revendiquée d'une danse transmise par Pürevjal depuis le début du XX^e siècle, s'inscrit dans une recherche, par les Torguud de Bulgan, de liens avec les Torguud de Chine et de Russie qui dépasse largement le cadre de la danse⁴⁶.

⁴³ On trouve aussi Hovogsair. Je suis la graphie Hovog sair, qui m'a été donnée par mes interlocuteurs mongols.

⁴⁴ Le terme serait aussi l'un des cinq noms de « clans » (*ovog, elken*) ou « lignage » (*yas*) reconnu chez les Torguud de Bulgan : *vangiinhan, beiliinhan, taijiinhan, hoshuud, hovogiinhan* (Chuluunbat). Alors que trois d'entre eux renvoient à des apanages nobiliaires de l'époque mandchoue (*van, beil, taij*) et le quatrième à un groupe parfois considéré comme autonome (*hoshuud*), le dernier, qui concerne la danse, renverrait donc curieusement à un groupe défini non par son ethnie ou par son niveau d'organisation mais par son lieu d'origine. Badamhatan (1996 : 154) ne suit pas cette hypothèse concernant les noms des clans torguud.

⁴⁵ *Hovog sairyn nutagt hüühen zaluu hoër öör öör setgeltei baij. Tegeed neg n' manai nutagt irj. Nöggöö n' tendee hocroh bolohoor hüühen n' bi ingeed yavlaa chi endee hocroh yum uu hamt yavah yum uu gesen utgiig ilerhülsen biëlgee yum gene lee. Süüild högshidees iimerhüü yum asuuju sudalsan.*

⁴⁶ En 2015 avait lieu à Bulgan un grand congrès international des Torguud mettant ce thème à l'honneur.

La danse *Ereen havirga*, dont le nom signifie littéralement côte (ou coteau) rayé(e), est, quant à elle, sujette à de nombreuses interprétations (voir vidéo 17 : *Ereen havirga*). Cembel admet que son maître Pürevjal ne lui a pas expliqué le « sens » (*utga*) de cette danse. L'interprétation la plus consensuelle est qu'il s'agirait d'une autre localité du Xinjiang, une montagne aux coteaux ornés de vergers et de cultures donnant de loin l'impression d'une montagne au flanc zébré (Pegg 2001 : 90). Chuluunbat souscrit à cette interprétation générale du titre et ajoute l'idée suivante : pour lui, les gestes de la danse, qui consistent à balancer les bras d'un côté du torse à plusieurs reprises, puis de l'autre côté, puis de face, étaient un code secret masqué dans la danse, employé par les Torguud de l'époque mandchoue pour se communiquer entre eux des itinéraires chiffrés. « Irons-nous tout droit ? Passerons-nous cette montagne ? Irons-nous par ce côté ou par l'autre ? » commente-t-il en faisant les gestes⁴⁷. Dans son interprétation, *Ereen havirga* suivrait un modèle analogue à celui de *Hovog*.

Pourtant, ces interprétations paraissent risibles à Cend-Ayuush : pour lui, il s'agit d'imiter le vol d'un oiseau⁴⁸ dont les flancs sont rayés. Interrogé à ce sujet, le *biich* Davaadorj dit qu'il n'a jamais entendu cette explication, mais qu'après tout, il existe bien un oiseau, la perdrix⁴⁹, qui a le flanc rayé, qui s'envole de ça de là et a besoin de partir d'un coteau pour s'envoler facilement. Ce serait donc cet oiseau qui serait évoqué dans la danse *Ereen havirga*⁵⁰ et non un lieu du Xinjiang. Chacune de ces explications concurrentes est énoncée par des *biich* torguud également autorisés et ayant appris, directement ou par l'intermédiaire d'un parent, du même Pürevjal. Chacune est à la fois relativement plausible et assez peu satisfaisante au regard de la danse elle-même, qui semble donc garder intact le mystère de son « sens » (*utga*). Plutôt que de trancher de manière arbitraire, ne faut-il pas, à l'image de Davaadorj, prendre la diversité des interprétations d'une même danse pour un fait acquis et légitime ? Pour aller plus loin, je propose même de considérer que la danse *Ereen havirga*, comme les autres danses légendaires du répertoire des Torguud de Bulgan, constitue moins un lieu de mémoire, fidèle conservatoire de pratiques et de légendes ancestrales maintenues intactes génération après génération, migration après migration, des lieux, générations et migrations antérieures, qu'un support efficace pour permettre aux Torguud de Bulgan d'aujourd'hui de penser comme toujours actuels ces liens avec des lieux distants également peuplés de Torguud, avec des migrations historiques ou même avec des héros fictifs d'un passé réputé glorieux.

Ainsi, les titres semi-obscurs des danses légendaires ne sont pas à interpréter comme reflétant une mémoire ancestrale dont le sens se serait progressivement obscurci et perdu. Mais leur obscurité même, parce qu'elle suscite l'exégèse, invite les Torguud à se percevoir

⁴⁷ *Chigeeree yavah uu ? Ene uuliin yavah uu ? Ene ternii hajuud n' yavah uu ?*

⁴⁸ Cet oiseau (mythique ?) serait appelé *Kyklak* ; je n'ai trouvé aucune information au sujet de cette créature.

⁴⁹ Il s'agit sans doute de la perdrix choukar (*aleoctoris chukar*), au flanc rayé caractéristique, et bien présente sur le territoire mongol.

⁵⁰ Contrairement à une idée reçue divulguée par Rinchen (1958 : 30-31) et recopiée presque à l'identique par plusieurs auteurs après lui (Dolgorsüren 1993 : 9-10, Nanjid 2009b : 24, Jav 1990 : 20), c'est la seule allusion, combien fragile, à une danse de gallinacée que j'ai trouvée durant toutes mes recherches sur le *bii biëlgee*.

distinctement comme des Oirad, héritiers d'une histoire (celle de l'empire jungar) qui se réactualise dans une géographie migratoire qui existe surtout, du point de vue des Torguud de Mongolie, à travers la valorisation de liens ancestraux, promue par la danse, avec les Torguud du Xinjiang. Dans un contexte de prolifération des projets de collaboration transfrontaliers⁵¹ (dont notamment échanges universitaires et études des transmissions de noms de clans et de lignées) entre les Torguud de Mongolie, ceux de Chine et ceux de Russie, la capacité des danses légendaires à créer une identité torguud orientée vers l'appartenance transfrontalière et historique oirad apparaît particulièrement pertinente.

Les chants à danser zahchin

Les Zahchin⁵² sont particulièrement réputés pour la richesse de leur littérature orale et en particulier de leurs chants courts, à thèmes amoureux ou plus souvent satiriques⁵³. Pourtant, seuls trois chants, *Tooroin cagaan els n'*, *Elkendeg* et *Jangar*, sont dits pouvoir être accompagnés de danse⁵⁴. Alors que le répertoire du *bii biêlgee* zahchin est dans l'ensemble conforme au paradigme du *bii biêlgee* du pastoralisme nomade, ces trois danses, qui s'en distinguent, apparaissent révélatrices d'une identité stratifiée. Tout en relevant chacun d'un genre différent (un chant d'amour, un chant héroïque et un chant satirique), ces chants mobilisent un même type de rapport au geste dansé. Les chants à danser zahchin sont donc aussi l'occasion d'examiner la façon dont s'articulent paroles du chant, rythme de la musique et gestes dansés pour faire sens.

Le titre *Tooroin cagaan els n'* (abrégé en *Tooroin cagaan*), « Les sables Blancs-de-peuplier », est le nom d'une zone sablonneuse du sud de Hovd, dans le district de Manhan, en pays zahchin, et évoque un paysage apprécié pour sa beauté. Les paroles alternent description des moutons qui paissent sur ces collines et évocation d'une rencontre amoureuse entre jeunes bergers⁵⁵ (voir annexe 2.2 pour les paroles). Pour Batmönh (Zahchin de Zereg, Hovd), les gestes associés à la danse ont pour but de célébrer, comme le fait déjà le chant, les troupeaux qui paissent sur la colline sablonneuse (*ter mal magtaj baigaa, ingeej*); ils prolongent rythmiquement, plutôt qu'ils n'illustrent gestuellement, le chant (voir vidéo 18 : *Tooroin cagaan*

⁵¹ De tels processus, auxquels j'ai été confronté surtout au hasard de mes terrains, constitueraient un champ d'investigation passionnant.

⁵² Les Zahchin, dont le nom signifierait « ceux de la frontière » (*zah* = « frontière »), constituèrent les populations placées par les Mandchous à la frontière occidentale de la Mongolie extérieure (Badamhatan 1996 : 334). Ils sont répartis aujourd'hui principalement sur les territoires de cinq districts du sud de Hovd qui se situent approximativement à l'emplacement de cette ancienne zone frontalière : Manhan, Zereg, Möst, Altai et Üênch.

⁵³ Les « Cinq chants zahchin » chantés par les enfants de l'école du district zahchin de Manhan à l'occasion des 90 ans du district constituent un très petit échantillon de la richesse de ce répertoire chanté. En voici les titres : *Tooroin cagaan els n'* (« Les sables Blancs-de-peuplier »), *Tögrögiin har üzüür* (« Le bord noir du cercle »), *Heden gyalalzaa höö* (ha. *hon'*) (« Quelques moutons au poil luisant »), *Bolomjiin gelceed laina* (ha. *geed baina*) (« On dit que c'est possible »), *Ulaan böhteï temee* (« Le chameau à la bosse rouge »), *Hargaldaad od'ê hoyuulaa* (« Il faut être deux pour se disputer »).

⁵⁴ Ainsi, le médecin halh qui m'hébergeait à Hovd était capable de fredonner l'un de ces chants, *Tooroin cagaan els n'*, mais ignorait qu'il y avait une danse associée. De même, tous les danseurs professionnels savent fredonner *Elkendeg* mais considèrent que « c'est un chant, pas une danse ». Les *biich* Zahchin, s'ils citent volontiers *Tooroin cagaan els n'* comme *duut biêlgee*, sont partagés sur *Elkendeg*, et un seul d'entre eux semble connaître *Jangar*, chant et danse.

⁵⁵ Je dois à Urtnasan d'avoir saisi cette alternance.

1). Pour Otgonbayar (Zahchin d'Altai, Hovd), la danse inclut l'illustration gestuelle des paroles récurrentes « viens par-là » (*naar ish*, oi. pour *nash ir*), par des gestes des mains accompagnés d'oeillades, qui illustrent l'invitation amoureuse chantée et la transposent à la situation dansée en l'adressant, par jeu, au spectateur (voir vidéo 19 : *Tooroin cagaan 2*). Dans un cas comme dans l'autre, l'alternance de gestes rythmiques accompagnant l'éloge et de gestes ponctuellement illustratifs du sens des paroles, mais adressés directement au spectateur, ont pour effet de déployer en mouvement la dimension évocatoire du rythme et des images que peut véhiculer un chant dont les paroles restent très elliptiques, mais renvoient indéniablement le public à une géographie locale perçue comme zahchin.

Il m'a fallu attendre de rencontrer le Zahchin Batmönh, fils du célèbre *biich* zahchin Banaa, pour avoir la confirmation de l'existence d'un *bii biêlgee* de Jangar, mentionné par Pegg (2001 : 28) et Chabros (1992). Avant d'être le nom d'une danse, Jangar est le nom d'un héros épique oirad, dont les épopées sont bien connues, diffusées et documentées, en particulier chez les Kalmouks (Atwood 2004 : 260). Ces épopées étaient réputées se terminer par des chants de louange à Jangar, célébrant en termes hyperboliques sa noblesse et sa beauté, la richesse de son logis, etc⁵⁶. C'est semble-t-il un chant de ce type qui est collecté dans le recueil dit de la princesse Nirjidmaa⁵⁷ (Nirgidma et Humbert-Sauvageot 1992) et c'est sur ce type de louange que, selon Chabros, serait effectué le *bii biêlgee* zahchin de Jangar⁵⁸. Chabros, qui n'a pas vu la danse, inférant des paroles de louange du chant la forme de la danse (voir annexe 2.3 pour les paroles), présume que celle-ci peut être considérée comme « another dimension of praise » (Chabros 1922 : 209-210), un sens confirmé par Batmönh (voir vidéo 20 : *Jangar*). De fait, bien loin que la danse, se superposant au chant, y entremêle un élément hétérogène, elle semble surtout le prolonger, à deux égards, premièrement en donnant un prolongement gestuel au rythme impulsé par la musique, deuxièmement en illustrant par la prestance du danseur l'allure noble et fière du héros épique. Comme *Agsal*, cette danse d'un héros ne peut être faite que par un homme. Mais au contraire d'*Agsal*, la danse n'inscrit pas les Zahchin dans une histoire légendaire oirad mettant en exergue leurs liens ancestraux avec l'empire Jungar. Elle vient plutôt inscrire le *bii biêlgee* dans un répertoire épique partagé par de nombreux groupes oirad et considéré aujourd'hui comme une des richesses patrimoniales de ce peuple. Avec cette danse rare, le *bii biêlgee* des Zahchin se donne à lire comme une incarnation dansée unique d'un précieux répertoire commun à plusieurs groupes oirad.

*Elkendeg*⁵⁹ (*Êlkendeg*, *Êlhendeg*) est un chant satirique qui décrit les divagations du héros éponyme, ivrogne patenté et marginal. On se situe clairement dans la tradition du chant moqueur ou satirique (*shog duu*) évoqué par Legrain (2014 : 57), et qui prend fréquemment

⁵⁶ À la différence de la narration épique, on est ici dans la description, qui emprunte bien sûr à l'épopée sa dimension hyperbolique (cf. Atwood 2004 : 168).

⁵⁷ Connue en français sous le nom de princesse Nirgidma de Torhout, Nirjidmaa, issue d'une famille d'aristocrates torguud du Xinjiang, a épousé un diplomate français et a vécu à Paris.

⁵⁸ Elle cite également une autre version du texte du chant (Chabros 1992 : 209).

⁵⁹ Qu'il ne faut pas confondre ici avec le *Elkendeg* des Bayad, danse lente et solennelle.

l'ivrognerie pour objet. En cohérence avec ces paroles, la chorégraphe Oyuunceceg décrit une danse qui imiterait la démarche chancelante d'un ivrogne. Pourtant, ce ne serait pas ce chant qui serait accompagné de *bii biêlgee*, mais un autre chant de forme dialogique (*harilcaa duu*, « chant alterné », selon la traduction proposée par Legrain 2014 : 57), mettant en scène le dialogue entre une mère et son fils⁶⁰ (Chabros 1992, voir annexe 2.4 pour les paroles). Une fois encore, Batmönh est le seul à connaître cette version du chant, qu'il nomme *Davhart Elkendeg* soit *Elkendeg* « doublé », et à pouvoir faire la danse qui l'accompagne. Pour Batmönh les gestes, loin de chercher à illustrer les paroles, seraient surtout un prolongement corporel au rythme du chant.

Dans les chants à danser zahchin, l'illustration gestuelle, très ponctuelle, des paroles par la danse laisse souvent place à une évocation générale, par le mouvement, de la tonalité affective véhiculée par le chant (tendre, épique, ou satirique), voire à un simple prolongement gestuel du rythme de celui-ci. Si les chants à danser du répertoire zahchin sont revendiqués, comme les danses légendaires des Torguud, comme des éléments distinctifs du répertoire du *bii biêlgee* de cette ethnie, ils s'en distinguent dans la façon dont ils inscrivent le *bii biêlgee* zahchin dans l'ensemble du répertoire oirad. Alors que les danses torguud invitent à reconstituer, à partir de titres obscurs, un sens orienté vers l'histoire jungar, les danses zahchin tendent plutôt à insérer le *bii biêlgee* de cette ethnie dans l'ensemble des « arts de l'oralité » typiquement oirad, dont l'épopée constitue l'archétype (cf. Pegg 1995), et dont la danse est perçue comme le prolongement gestuel : ces arts définissent en particulier les Oirad par opposition aux Halh, dont la culture orale est, par comparaison, décrite comme relativement pauvre (cf. Pegg 2001 : 28 ss.). Mais en même temps qu'elles inscrivent les Zahchin dans la mosaïque oirad contemporaine, avec ses traits d'oralité distinctifs, les danses du répertoire zahchin évoquent également une géographie locale de l'ordre du « pays natal » ou « pays d'origine » (*nutag*). Les chants à danser zahchin font ainsi des lieux historiquement occupés par les Zahchin un « pays natal » ancré dans les districts du territoire de l'actuelle province de Hovd.

Torguud et Zahchin, tout en s'inscrivant dans la mongolité véhiculée par les grands thèmes du *bii biêlgee*, s'en distinguent donc par des façons de s'inscrire de manière singulière dans l'ensemble oirad. De plus, là où les danses exemplaires du pastoralisme nomade mettent en exergue une façon d'habiter le monde a-locale et atemporelle, ces danses inscrivent au contraire les identités oirad dans une histoire déterminée, celle de l'empire jungar, et une géographie de lieux singuliers, où résident actuellement les groupes issus de cet empire. Là encore, superposition et stratification priment sur l'univocité des sens et des indexations

⁶⁰ Si on y retrouve le thème de l'errance, celle-ci n'est pas le fait d'un ivrogne : elle décrit la quête incertaine d'un jeune homme qui cherche à se marier, assez loin de son pays d'origine. Pour Chabros (1992), le titre *Elkendeg* s'expliquerait comme un dérivé du terme dialectal oirad *elken*, « clan » : *Elkendeg* serait un chant sur le mariage, c'est-à-dire l'alliance entre clans. Singulièrement atténuée par rapport au premier *Elkendeg*, la dimension satirique y ferait place, selon Chabros, à la mise en scène d'une quête d'alliance. Toutefois, la dimension satirique ne semble pas en disparaître complètement.

identitaires. Mais d'autres ethnies, dont l'appartenance à la culture mongole est plus marginale, ont des répertoires qui les positionnent différemment par rapport à l'échiquier oïrad et à l'inscription dans la mongolité.

1.2.2 Hoton, Touvas et Kazakhs : des peuples non mongols, mais oïrad par la danse ?

Si l'inscription des Torquud et des Zahchin parmi les Oïrad et parmi les Mongols est de l'ordre de l'acquis, il n'en va pas de même pour toutes les ethnies de l'Altai mongol. Les Hoton, aujourd'hui considérés comme Oïrad, sont en réalité d'origine kirghize et pratiquent un islam bouddhicisé. Les Touvas, qui partagent pourtant avec les Mongols mode de vie pastoral nomade et bouddhisme, parlent une langue turque et revendiquent une identité de chasseurs de taïga au chamanisme vivace. Quant aux Kazakhs, nombreux dans l'ouest de la Mongolie, ils mobilisent des stratégies identitaires variables, fondée d'une part sur une langue (le kazakh) et une religion (l'islam) différentes de celles des Mongols qui les rattacheraient aux Kazakhs du Kazakhstan, de l'autre sur une préférence affective pour le « pays natal » mongol (Lacaze 2010a, Lacaze (film) 2014). Pourtant, tout comme leurs voisins oïrad, ces trois populations pratiquent le *bii biëlgee*. Comment cette danse si typiquement mongole est-elle mobilisée au service d'identités ethniques en marges de la mongolité ?

Les Hoton, Kirghiz musulmans ou agriculteurs mongols ?

Les Hoton occupent une place singulière au sein des Oïrad. D'origine kirghize, ils auraient été déportés au temps de Galdan Boshigt et de l'empire Jungar dans la région d'Uvs, autour de l'actuel district de Tarialan⁶¹, pour y assurer la culture des céréales nécessaire à l'armée jungar, en tant que serfs. Si les Hoton ont perdu le dialecte kirghiz qui les caractérisait, ils ont en revanche conservé un rapport identitaire étroit avec l'agriculture et la culture des céréales et, surtout, des pratiques religieuses singulières. Les Hoton pratiquent leurs rituels sous la houlette de spécialistes appelés *molda(v)*, « mollah » (du kirghiz *moldo*, Delaplace 2008 : 38), se rendent à la mosquée (*mechid, lalyn süm*), et ont des façons distinctives d'enterrer les morts (Delaplace *ibid.*). Certains aspects du culte ordinaire sont bouddhicisés. Comme les autres Mongols, les Hoton pratiquent le culte à l'*ovoo*, mais en tournant dans le sens contraire des aiguilles d'une montre⁶² et en plaçant leurs mains au niveau du torse, paumes vers le haut, comme dans le *bataa* (« bénédiction ») des Kazakhs. Ils disposent un autel au fond de la yourte sur lequel, à la place des images bouddhistes, ils exposent une page du Coran, écrite en arabe⁶³.

⁶¹ Litt. « lieu agricole » (de *tarih*, « planter »). Le peuplement majoritaire hoton du district n'empêche pas que des pasteurs hoton nomadisent sur les territoires de districts voisins ou inversement que des membres d'ethnies voisines, comme les Dörvöd, par exemple, nomadisent sur le territoire du district.

⁶² Alors que le sens faste est, dans le bouddhisme, le « sens solaire » (*nar zöv*). Pour Balgan, cela signifie que les Hoton, au lieu de suivre la course du soleil, viennent au-devant de l'astre.

⁶³ Les Hoton d'Alashan appellent cette page *kei mor'* (ha. *hiimor'*) « cheval de vent », traduction d'un terme bouddhiste d'origine tibétaine qui désigne les fanions sacrés, parfois inscrits de prières, porteurs de « chance » dans cette religion, et

L'islam des Hoton n'implique ni circoncision des garçons, ni voilage des femmes. En revanche, les Hoton pratiquent un rite d'automne sanglant qui nécessite d'égorger un mouton en laissant ruisseler le sang dans la rivière jusqu'à ce qu'elle soit teintée de rouge, aux antipodes des préceptes mongols bouddhiques de mise à mort des animaux⁶⁴.

La plupart des danses des Hoton s'inscrivent dans la continuité des *bii* du pastoralisme nomade, comme *Ih tatlaga*, mélodie sur laquelle on fait les gestes du quotidien, *Takima*⁶⁵ qui est l'équivalent de *Cacal* (« libation »), ou encore *Joroo* et *Balchin heer*, qui correspondent aux danses de l'ambleur. Néanmoins, à côté de ces danses, les Hoton déploient aussi un répertoire caractéristique : d'une part les danses de la préparation de la farine d'orge *Seten Zaluu* (« Un jeune homme vif ») et *Juuraa Geldene* (« Juuraa est son nom »), de l'autre des danses virtuoses comme *Ac* (« La fourche ») ou *Dörvön oiradyn uria* (« Appel des quatre Oirad »), selon une dichotomie qui n'est pas sans rappeler la complémentarité entre gestes mimétiques et danses virtuoses avec accessoires dans le répertoire du pastoralisme nomade.

Seten Zaluu (« Un jeune homme vif ») et *Juuraa Geldene (Jurai Gelten)* (« Juuraa est son nom »)

Les Hoton déploient dans leurs danses des mimes renvoyant explicitement et précisément aux gestes techniques de la préparation de la farine d'orge, ainsi qu'à sa consommation partagée. Les gestes qui miment les étapes de cette chaîne opératoire jusqu'à la consommation festive de la farine sont effectués sur l'air de vièle *Seten Zaluu* (« Un jeune homme vif ») mais aussi sur l'air chanté de *Juuraa Geldene*⁶⁶ (« Juuraa est son nom »). La préparation de la farine s'effectue sous la yourte, dans le cadre familial, au moyen d'outils manuels entourés d'interdits et transmis de façon patrilinéaire. La farine d'orge obtenue par ce procédé, plus fine et énergétique que la farine de blé, est utilisée par les Mongols dans le thé au lait ou en bouillie

que les Mongols utilisent pour désigner cette chance elle-même. Tatar Fosse (1979) signale que seuls les *molda* étaient capables de lire le Coran en arabe, à la façon dont, dans le bouddhisme, seuls les moines sont capables de lire les livres de prière en tibétain, mais qu'au temps de son enquête, l'interdiction de pratiquer le culte sous le régime socialiste avait contribué à la perte de cette compétence. Toutefois, lors de mon séjour en Mongolie, les Hoton tentaient de renouer le lien avec un islam turco-arabe, en envoyant les jeunes *molda* suivre des formations en Égypte ou en Turquie notamment.

⁶⁴ Les Mongols pratiquent l'arrachement de la trachée, pour éviter que le sang ne coule sur la terre, a fortiori dans l'eau, considérée comme ne devant pas être souillée. Pour Tatar Fosse, ce rite renverrait à une légende kirghize liant symboliquement sang menstruel et ethnogenèse (une théorie non confirmée par mes interlocuteurs), ou plus généralement à un culte des rivières (on jetterait la barbe récemment coupée au fil de l'eau). En dehors de ce rite cependant, les Hoton évitent de souiller les eaux des rivières (tout comme les autres Mongols), une pratique attribuée au respect des *lus savdag*, esprits bouddhiques, aisément courroucés, des eaux et des montagnes. Ainsi, lors d'un trajet, je vis un enfant hoton surpris à uriner dans un ruisseau se faire sérieusement réprimander par sa mère.

⁶⁵ Parfois écrit *Takmoo*, le terme vient d'un terme dialectal étymologiquement lié à *tahih* « vouer un culte, déposer en offrande ».

⁶⁶ Graphies alternatives : *Juraa / Jurai*, et *Gelden / Gelten / Geltene*. *Geldene* est l'équivalent en dialecte oirad du *halh gedeg* « il s'appelle ». Les paroles de *Juuraa Geldene* évoquent successivement l'allure de cinq types de chameaux (la chamelle, le chamelon d'un an, le mâle de trois ans, etc.) associées librement à des instruments de musique et à la danse *bii biélgee*, en célébrant le nom de *Juuraa* (voir annexe 2.5 pour les paroles). Si certains, comme *Magzdai* (voir vidéo 22 : *Juuraa Geldene*), disent danser en imitant l'amble du chameau, d'autres soulignent qu'on peut faire, comme sur l'air de *Seten Zaluu*, les gestes de préparation de la farine. Ces deux danses peuvent être effectuées aussi bien par des hommes que par des femmes.

(*camba*). L'orge est une céréale à grains dits vêtus (comme l'épeautre ou le riz), dont l'enveloppe (contrairement à celle du blé, céréale à grains nus), adhère fortement à l'amande et dont il faut débarrasser le grain pour pouvoir le moudre. Voici les étapes de cette chaîne opératoire, toutes montrées dans la danse (voir vidéo 21 : *Seten Zaluu*).

1. Vanner (*seveh*) pour séparer la balle du grain : le danseur à genoux fait mine de tenir le van à deux mains et de lui imprimer un mouvement de secousse régulier, à la fois ferme et précis.

2. Griller (*sharah*) pour atténuer l'adhérence de l'enveloppe au grain et durcir celui-ci. Le danseur mime le mouvement du bâton qui, tenu pouce vers soi, sert à répartir le grain à griller dans le chaudron, puis il fait mine d'étaler le grain à refroidir.

3. Piler (*cohüh*) pour achever de détacher l'enveloppe du grain. Le danseur mime le mouvement du pilon de bois dans le mortier.

4. Vanner (*seveh*) à nouveau pour extraire les peaux détachées.

5. Moudre (*teeremdeh*) le grain dans une meule manuelle : les poings l'un au-dessus de l'autre, le danseur, toujours à genoux, comme il convient pour ces activités, leur imprime un mouvement circulaire dans un sens ou dans l'autre. Il s'interrompt parfois pour faire mine de verser du grain dans la meule, la main en coupe.

6. La préparation de la bouillie : la main gauche à plat, paume vers le haut, le danseur fait mine d'y aplatir ou d'y malaxer la bouillie en y appliquant la main droite.

7. Le partage et la consommation festive de la bouillie d'orge : le danseur pince les trois premiers doigts de la main droite, comme pour prendre une pincée, qu'il distribue autour de lui, avant de viser sa propre bouche. Si plusieurs *biich* dansent ensemble, la bonne façon consiste à viser la bouche de son partenaire tout en ouvrant la sienne pour recevoir la « pincée » imaginaire. Enfin la danse s'achève sur l'image du jeune homme (ou de la jeune fille) jouant de la vièle pour fêter la fin de la production de la farine.

Toutefois, à ce mime des gestes techniques se superposent des attributions de sens qui complexifient la donne, comme en témoigne cet échange, au cours d'un entretien, entre la *biich* hoton Magzdai et le musicien hoton Ganbold :

M : En ce qui concerne *Seten zaluu*, on raconte toutes sortes de choses, très différentes les unes des autres. On les a entendues par tradition orale. L'histoire de *Seten zaluu* concerne la culture du sol. C'est un jeune homme dont l'activité (*hödölmör*) consiste à cultiver des céréales, à les faire croître. Parmi des gens qui se consacrent à cette activité, il y a ce jeune homme pétulant (*aal'güi*), c'est de lui que de tels mouvements seraient issus. Voilà l'histoire.

G : Et d'autre part, « pétulant » c'est-à-dire qui peut accomplir très vite beaucoup de choses, et qui montre aux autres tout ce qu'il peut faire très vite. Il montre les mouvements de la préparation de la farine après avoir amassé la moisson. [...]

M : Mais ce *biêlgee* concerne la culture du sol. Il y a Galdan Boshigt, à l'origine, il acquit la maîtrise des terres agricoles ; c'est de ce contexte qu'est né ce *bii biêlgee*⁶⁷. » (Magzdai et Ganbold)

Ce dialogue laisse transparaître au moins quatre niveaux d'association de sens, imbriqués les uns dans les autres. Le premier, le plus évident, est le mime : les gestes montrés dans la danse renvoient à ceux de la préparation de la farine d'orge. À un second niveau, il s'agit, comme dans les gestes mimés du quotidien des pasteurs nomades, de donner à voir non seulement les gestes eux-mêmes, mais la dextérité de celui qui les accomplit de manière idéale ou exemplaire, un jeune homme « pétulant » (*aal'güi*) ou « vif, diligent » (*seten*). Mais à un troisième niveau, ce jeune homme (ou cette jeune femme) est aussi décrit comme un agriculteur hoton. La préparation de la farine d'orge, bien qu'elle soit, dans les faits, commune à plusieurs groupes oirad⁶⁸ et soit pratiquée par les pasteurs nomades en général, est ici explicitement considérée comme l'ultime étape d'une culture céréalière décrite comme le propre des Hoton, alors que, de l'aveu même de Magzdai, aucun geste de la danse ne renvoie explicitement à l'agriculture⁶⁹. Enfin, à un dernier niveau, cette activité agricole typiquement hoton est associée à leur histoire singulière, et est érigée en signe de leur intégration historique à l'ensemble oirad, représenté par l'empire jungar au temps de Galdan Boshigt Han. La dimension contrainte du déplacement historique des Hoton (il semble s'agir plutôt de populations déportées et réduites en servage) disparaît de l'interprétation de Magzdai et Ganbold au profit de l'idée d'une contribution volontaire à la grandeur de l'empire jungar, notamment sous forme d'une production différenciée, celle des céréales, complémentaire des productions liées au pastoralisme des steppes (viande, laine, produits laitiers, etc.)⁷⁰.

⁶⁷ M : *Seten zaluugiin domgiig yanz büreer heldeg yum baina lee. [...] Shal öör öör baidag yum baina lee. Bid nar chin' negnihee am amnaas sonsoj baigaa yum. Seten zaluugiin tüüih bolohoor gazar tarialangiin tuhai. Taria tar'j urguulj baigaa hödölmöriin zaluu. Tegeed ter hödölmör hij baigaa ulsuudaas neg aal'güi zaluu ter hödölgööniig gargaj irsen tüühte.*

G : *Bas nögöö talaasaa aal'güi geheesee ilüüteigeer yum yumyg hurdan togtooj chaddag, hurdan busdad oilguulj chaddag zaluugiin tuhai. Taria huraahaas avhuulaad guril bolgoh yaovac büh hödölgööniig duuriasan. [...]*

M : *Gehdee ene biêlgee bolbol gazar tarialangiin tuhai. Manai Galdan boshigt gej baigaa. Anh ehelj [...] gazar tarialan ih erhelj baisan. Terüün dotroos l üüssen bii biêlgee.*

⁶⁸ Autrefois répandue dans toute l'aire altaïque, la farine d'orge est aujourd'hui surtout préparée par les Dörvöd, Bayad et Hoton d'Uvs, qui tendent à en faire une activité distinctive. Pourtant, certains Zahchin, comme Horloo et son fils Zolboo, incluent dans leur *bii biêlgee* des gestes de préparation de la farine comme ceux de la meule, qui invitent à nuancer l'exclusive hoton posée sur de tels gestes.

⁶⁹ Si j'avais d'abord été tenté, sur la foi de l'explication d'un danseur professionnel, de considérer le geste de base du *bii biêlgee* hoton comme un mime des semailles à la volée, cette interprétation a été systématiquement et explicitement démentie par tous les *biich* hoton que j'ai pu rencontrer.

⁷⁰ Une différenciation du territoire mongol en grandes zones de production peut être repérée à différents moments de l'histoire du pays : ainsi, si la Mongolie en général a été considérée, notamment par l'URSS, comme un lieu de production de viande et de cuir, du fait de son importante tradition d'élevage, l'Arhangai produit aussi du foin en abondance, qui peut être exporté vers d'autres provinces moins riches en fourrage, Zavhan est un grenier à céréales, et les provinces de Hovd et d'Uvs sont réputées pour leur maraîchage, pour les vergers (pommes, prunes notamment) et pour la culture de pastèques très prisées à la capitale. Les études historiques suggèrent en outre que le territoire mongol a été régulièrement soumis à une organisation faite de préférences économiques de ce type sous les Jungar, sous les Qing, puis sous le régime communiste. Toutefois, au niveau local, la variété et l'imbrication des différents types d'activités obligent à n'y voir que des tendances régionales et non des typologies systématiques. Sur la répartition des activités rurales agricoles et pastorales en Mongolie, voir Accolas *et al.* 1975. Toutefois, une problématisation synthétique de ces enjeux de différenciation territoriale resterait à faire.

Danses virtuoses : *Ac* (« La fourche ») et *Dörvön oiradyн uria* (« Appel des quatre Oirad »)

Bien qu'ils soient, sur le plan thématique, les plus exemplaires du *bii biêlgee* hoton, les gestes de la farine d'orge ne sont pas les seuls à signer le caractère distinctif des danses des Hoton, qui passent pour d'acrobatiques virtuoses du *bii biêlgee*. Le *bii Ac* « À califourchon » ou « La fourche », spectaculaire danse acrobatique exclusivement masculine⁷¹, propre aux Hoton, se fait sur la mélodie *Ih tatlaga*, la même que pour les gestes quotidiens. Les deux danseurs s'avancent l'un vers l'autre, en se frappant les cuisses, comme font les lutteurs avant de s'empoigner. Puis l'un d'eux prenant appui avec ses mains sur les épaules de son cadet, qui l'aide en le soutenant des mains sur la taille, s'accroche par les jambes à la taille de son partenaire. Les deux danseurs ainsi appariés se coordonnent alors pour faire les mouvements de danse à deux, en symétrie frontale. Tandis que le voltigeur se penche en arrière presque jusqu'à toucher le sol de ses épaules, le porteur, ajustant sa position pour l'équilibrer, peut effectuer quelques pas, voire un tour sur lui-même, avant que le voltigeur, se redressant et prenant appui sur son partenaire, ne quitte sa position périlleuse pour poser pied à terre et poursuivre la danse. Rapporté à l'ensemble du répertoire du *bii biêlgee* il s'agit à ma connaissance non seulement du seul *bii* en duo avec contact direct du corps central⁷², mais aussi de la seule figure impliquant que l'un des danseurs quitte le sol (voir vidéo 23 : *Ac*).

Une « légende » (*domog*) est convoquée pour expliquer cette danse : deux frères, aîné et cadet (*ah düü hoër*), à la vue d'un arbre fourchu dont les branches oscillaient dans le vent, se mirent à danser à deux pour en imiter le mouvement, en chantant ces quelques vers :

« Dansons en oscillant, comme un arbre fourchu

Dansons en nous balançant, comme un arbre feuillu⁷³ » (Nanjid 2009 : 36).

L'explication de Balgan, qui passe aujourd'hui, avec ses fils, pour un spécialiste de la danse *Ac*, ressemble pour l'essentiel à celle de Nanjid : « Deux frères, aîné et cadet, en allant arroser les champs de céréales, s'arrêtent sous un arbre pour se reposer et faire un somme. Puis ils firent un *biêlgee* qui imite la forme (*duuralgaij*) du feuillage et de l'ombre de l'arbre⁷⁴ » (Balgan). Toutefois, en mentionnant comme contexte le travail d'agriculteurs céréaliers, Balgan contribue aussi à insérer la danse dans un cadre quotidien familial et donc à rattacher *Ac*, indépendamment de ses gestes, à la culture céréalière. Le fait de raconter une légende, ici, ne sert pas seulement à « expliquer » la danse en fonction de l'objet qu'elle imiterait, mais aussi à l'associer à l'expérience ordinaire du travail aux champs, commune à beaucoup de Hoton de

⁷¹ Selon Balgan, c'est une danse qui demande une certaine adresse et force physique, et qui ne peut être exécutée par un couple mixte : « on aurait l'impression qu'ils ont des relations sexuelles ». C'est d'ailleurs sur la connotation amoureuse que joue le chorégraphe Bayarbaatar lorsqu'il intègre la figure *Ac* dans la chorégraphie *Biê chin' bol'ê* « Ne formons qu'un seul être », duo mixte évoquant, au moyen d'une recomposition de gestes stylisés empruntés au *bii biêlgee*, une rencontre amoureuse.

⁷² Dans le répertoire torguud, *Helhee* peut impliquer un contact, mais seulement des mains.

⁷³ *Actai mod shig savlan biileê / Navchtai mod shig naigan biileê.*

⁷⁴ *Môn ahiad ac biêlgee gej baina. Ah duu hoër taria budaa usalchihaad yavj baigaad neg modny süüdert hoyuulaa untaj amraad. Tegeed modny navch süüderiig duuralgaij biêlsen biêlgee baigaa.*

Tarialan, qui d'une part ancre la référence de la danse dans une scène quotidienne, d'autre part rattache celle-ci à la caractérisation des Hoton comme peuple d'agriculteurs.

Pourtant, dans la perception d'ensemble de cette danse par les Mongols, ce qui domine n'est ni l'exégèse légendaire, ni le lien avec le vécu ordinaire des agriculteurs hoton, mais bien le caractère virtuose et spectaculaire de la figure acrobatique, unique dans le répertoire du *bii biêlgee*. Avec cette danse, les Hoton apparaissent ainsi, parmi les Oirad, non seulement comme des agriculteurs (par opposition aux pasteurs nomades des steppes) mais comme des danseurs de *bii biêlgee* virtuoses. Cet aspect est confirmé dans la danse « Appel des quatre Oirad ». Dans une version chorégraphiée par la Bayad Bayartai, cette danse est une compilation de gestes dansés des Dörvöd, des Bayad, des Hoton, et reflète ainsi dans sa forme même l'union des différents peuples oirad au moment de la constitution de l'empire jungar. À l'inverse, dans la version hoton, « L'appel des quatre oirad », effectué sur une mélodie propre, consiste à accélérer, avec la musique, les mêmes mouvements, jusqu'à un tempo qui dépasse celui des danses de l'ambleur. La dimension historique convoquée par le nom de la danse, et mise en scène dans les gestes chez les Bayad, est, chez les Hoton, dépassée par un déploiement virtuose. Présente dans l'acrobatique *Ac* et dans l'accélération de « l'appel des quatre Oirad », la virtuosité hoton est aussi au principe même de *Seten zaluu* et *Juuraa Geldene*, qui mettent en scène non seulement les gestes de l'orge, mais aussi le caractère dynamique et vif des jeunes Hoton à travers, précisément, la virtuosité gestuelle du danseur.

Le répertoire hoton est loin de dépeindre les particularismes religieux qui distinguent fortement les Hoton des autres Oirad. Au contraire, la danse *Takima* ne se distingue de la « libation » (*Cacal*) que par le nom, à peine dialectal. La survalorisation du lien à l'agriculture à travers les gestes de préparation de la farine d'orge, alors même que les Hoton partagent aujourd'hui leurs activités entre agriculture, pastoralisme nomade et autres professions, comme beaucoup d'autres Mongols, en est d'autant plus significative. Avant toute chose, elle renforce l'image d'agriculteurs des Hoton, qui les distingue des Mongols, pasteurs nomades par excellence. Mais c'est surtout par la richesse et la virtuosité de leur répertoire que les Hoton se démarquent des autres Oirad. Avec leurs sept danses généralement reconnues (là où la plupart des autres groupes ethniques n'en revendiquent que deux à cinq), leur danse « La fourche » acrobatique, ou l'accélération de *Dörvön bii*, les Hoton passent pour les danseurs de *bii biêlgee* par excellence : c'est à juste titre que Tarialan est parfois appelé « le village où tout le monde danse ». En ce sens, le *bii biêlgee* fait moins apparaître les Hoton comme des Kirghiz musulmans étrangers que comme des Oirad mongols (les deux dimensions tendant à se confondre) agriculteurs et virtuoses de *bii biêlgee*. Ainsi, contrairement aux Torguud et aux Zahchin, pour qui, dans le *bii biêlgee*, l'appartenance historique oirad se superpose à l'appartenance au monde du pastoralisme idéal mongol, le *bii biêlgee* hoton fait de ces étrangers d'origine l'incarnation exemplaire d'une mongolité oirad détentrice de particularités ethniques fécondes, susceptible de venir enrichir le patrimoine mongol.

Les Touvas de Cengel : la tentation du chamanisme

Le *bii biêlgee* touva est une rareté, qui ne s'observe à ma connaissance que dans le district de Cengel, à l'ouest de la province de Bayan-Ölgii, fief des Touvas de Mongolie et lieu de naissance de l'écrivain touva Galsan Tschinag. Accompagné de la vièle *ekel* (tu. *igil*) ou du luth *tovshuur* (tu. *topshuluur*), le *bii biêlgee* touva comprend les danses principales du répertoire du pastoralisme nomade : la danse des tâches domestiques *Hödölmör* (tu. *Ish*), la prière (*Mörgöl* ou *Zalbirah*, qui n'a pas de nom spécifique en touva), la libation (*Cacal*, tu. *Jajal*) et, pour les danses rapides, la danse de l'ambleur (*Joroo*, tu. *Jiraa*, parfois nommée *Jalam har* (nom d'un cheval, selon la *biich* Gadanceceg) ou *Moriny yavdal* (« allure du cheval » selon la *biich* Otgonbayar). Mais en plus de ces gestes partagés, le *bii biêlgee* touva comprend un geste d'ondulation de la main qui imite le mouvement de « l'eau » (*us*) des rivières. Alors que l'idée d'imiter la nature, voire de rivaliser avec elle est omniprésente dans les discours des diphoneurs de l'Altai (Curtet 2013 : 110), il s'agit à ma connaissance de la seule mention d'une imitation d'un élément naturel dans la danse *bii biêlgee*. Par son unicité, il apparaît d'autant plus significatif d'une façon distincte de s'inscrire dans le monde : l'imitation de la « nature » (*baigal'*), le chamanisme et la chasse sont revendiqués comme typiques d'un mode de vie qui entend d'une part se distinguer de celui des Mongols, éleveurs nomades des steppes bouddhistes, et d'autre part se rapprocher des Touvas de Touva dont Kyzyl, la capitale, est souvent considérée comme la « capitale du chamanisme » (Stépanoff 2004 : 155). Cela explique peut-être pourquoi c'est un Touva de Cengel qui m'a montré le seul *bii biêlgee* de chasse qu'il m'ait été donné de voir, le *bii biêlgee* de la chasse à la marmotte, qui renvoie ironiquement à une activité de chasse assez typique des pratiques de chasse des éleveurs nomades des steppes.

Le Touva Papizan, sans musique, montre la danse et commente chaque geste (voir vidéo 24 : chasse à la marmotte). Genoux fléchis, courbé à mi-hauteur, la main gauche dans le dos, le poing droit serré comme pour agiter vers le haut le plumeau qui, dans le folklore de la chasse à la marmotte, servait à fasciner l'animal durant la phase d'approche, le chasseur s'avance. Un genou en terre, il sort son fusil (*buugaa gargaad*), y place les cartouches, vise, et tire : *paam* !. La main en visière, il observe le résultat, se réjouit, puis se lève et d'un pas stylisé, s'avance. « Il trouve la marmotte, se réjouit ! » (*tavarga olj baina, bayarlaj baina*), se baisse, fait mine de saisir la proie de la main droite, la montre fièrement de la main gauche. Enfin, Papizan conclut la séquence par quelques gestes de prière, mains jointes, à hauteur de visage et de la poitrine : « il adresse ses prières à la nature » (*baigal'daa zalbiraj baina*). Ce dernier élément d'explication renvoie clairement, pour Papizan (qui se déclare chamaniste et non bouddhiste) au culte de la nature qu'il prône et qu'il considère comme typique des Touvas. En ce sens, le fait que seuls des Touvas de Cengel pratiquent le *bii* de la chasse à la marmotte s'ancre moins dans une logique visant à refléter fidèlement les activités propres à tel groupe ethnique, que dans une revendication, via le *bii biêlgee*, de certains attributs culturels considérés comme distinctifs, en l'occurrence le lien « chamanique » avec la nature. La danse de l'ours, commune avec les

Kazakhs, qui s'inscrit aussi dans cette logique, est analysée en détail avec le répertoire du *bii biëlgee* kazakh.

Les Kazakhs de l'Altaï mongol : un bii biëlgee parodique ?

Le cas kazakh est particulier. Installés tardivement (des migrations vers le territoire mongol ont lieu jusqu'à la fin des années 1940) sur le territoire mongol, d'une part dans la province de Bayan-Ölgii et au nord de la province de Hovd, d'autre part au sud de cette province, dans le district de Bulgan, les Kazakhs de Mongolie n'ont pas connu l'effet d'acculturation partiel des autres groupes d'origine non mongols de l'Altaï. Contrairement aux Touvas, beaucoup d'entre eux ne parlent que très mal le mongol, et contrairement aux Hoton, ils pratiquent un islam qui n'est pas bouddhicisé⁷⁵. Pourtant leur installation ancienne dans cette partie de l'Altaï ainsi que leur mode de vie centré sur un élevage nomade extensif les rapprochent de leurs voisins mongols (cf. Lacaze 2010a : 173).

Le *bii biëlgee* kazakh comporte des éléments analogues à ceux des répertoires oïrad, mais il s'en exclut radicalement, à l'inverse des Hoton et des Touva, par l'absence de danses de rituel « libation » et « prière ». Mes interlocuteurs mentionnent notamment des gestes des tâches féminines, en particulier se laver, la couture, la manipulation de la quenouille, mais aussi des « jeux » compétitifs traditionnels kazakhs qui peuvent être considérés comme le pendant des « Trois jeux virils » mongols. D'autres danses reflètent les jeux équestres kazakhs de *Kök Par* (« Loup gris »), du *bouzkachi* ou « tire-chèvre », sorte de horse-ball joué avec une carcasse de chèvre, pratiqué par les populations ouzbèques et turkmènes (cf. Dor 1975), et de *Kyz kuar*⁷⁶ (« Poursuite de la jeune fille »)⁷⁷. Dans *Kyz Kuar*, la « poursuite de la jeune fille », une jeune fille munie d'un foulard s'élance, poursuivie par un peloton de jeunes cavaliers qui doivent lui arracher son foulard et franchir la ligne d'arrivée sans se le faire reprendre. Pour représenter la course de ces prétendants à cheval, le danseur Liilaa s'agite, comme penché sur l'encolure d'un cheval qu'il stimule. Pour accentuer l'effet de la course, il brandit aussi une énorme cravache mongole (*tashuur*), bâton dont il fait tourner la lanière de cuir. Son collègue et ami Samjid le rejoint ensuite pour *Kök Par*. Les deux danseurs se tiennent par les mains croisées, et s'entraînent mutuellement dans une série de petits sauts, faisant mine de se déséquilibrer l'un l'autre, à la façon dont les cavaliers du jeu de tire-chèvre tentent de s'arracher la carcasse, au risque de tomber de cheval. Les jeux kazakhs sont de toute évidence le pendant, dans la danse, des « jeux virils » du *bii biëlgee* mongol : cette mise en regard souligne ainsi à la fois l'équivalence et la différence entre deux éléments culturels.

⁷⁵ Les rites de naissance, d'inhumation, de mariage et les rituels religieux propres aux groupes kazakhs de Mongolie limitent leurs interactions avec les populations mongoles à une cohabitation quotidienne faite d'entraide ou de méfiance réciproque, selon les cas.

⁷⁶ *Kyz Kuar* est la transcription que l'on m'a donnée en cyrillique mongol. En cyrillique kazakh, ce serait *qiz quuuw*.

⁷⁷ Je les décris ici d'après la performance des danseurs Liilaa et Samjid, accompagnés du dombriste Chapaëv, *Ih Högsüü* (film) 2013 : 87'.



Figure 15 Le jeu équestre Kök Par (« loup gris »), Ölgii, 2013.



Figure 16 Un aiglier kazakh et son aigle, Ölgii, 2013.

Comme les Hoton ou les Touvas, les Kazakhs de l'Altai mongol mettent en avant, dans leur *bii biëlgee*, un trait particulièrement emblématique et distinctif de leur identité culturelle,

la chasse à l'aigle⁷⁸. Je décris ici la séquence de mouvements dansée par Samjid, en fonction de la vidéo de sa performance (Ih Högsüü 2013 : 9'50) et des explications qu'il m'a fournies. Dans une première séquence de mouvements, le danseur, bras à l'horizontale pour figurer les ailes de l'aigle, imite aussi, à l'aide de petits mouvements de tête et d'un jeu de regard, l'aigle qui, en vol, quête sa proie. Un deuxième temps, plus difficile à interpréter sans les explications de Samjid, imite le renard, gibier typique des aigliers kazakh, qui court dans la steppe. Le troisième temps figure le chasseur, portant l'aigle sur son poing, qui le lance ensuite vers le ciel, afin qu'il s'envole à la poursuite de la proie⁷⁹. Enfin, le dernier temps de la danse figure le vol de l'aigle, la poursuite et la capture : il contient différents mouvements dont certains assez virtuoses, bras au-dessus de la tête avec les poignets qui se fléchissent alternativement de façon très rythmée, mouvements latéraux de la tête, cambré à genoux, petits déplacements, et s'achève sur le mime de la capture. Les mains se croisant sur les genoux pour figurer la saisie de la proie, le danseur joue des yeux et des hochements de tête pour figurer, à nouveau, les mouvements de la tête de l'aigle qui, ayant saisi la proie, attend que le chasseur vienne la récupérer. Samjid insiste pour me faire comprendre que, contrairement à ce que disent les gens qui connaissent mal les danses des Kazakhs, la danse ne s'appelle pas « Aigle » mais bien « Le chasseur et son aigle » (*Anchin ba bürged*), soulignant par là-même le caractère composite et complexe de l'imitation qui se joue dans la danse. La danse du chasseur et son aigle, contrairement à celle de la chasse à la marmotte où le danseur ne mime que le chasseur, se rapproche ainsi plutôt de la danse de l'ambleur en ce qu'elle comporte une multiplicité d'entités figurées. Toutefois, il semble s'agir moins d'une figure chimérique où la représentation, indécise, est transcendée par le rythme, que d'une succession de scènes, chacune dédiée à un des personnages engagés dans l'action (chasseur, renard, aigle), à la façon dont le chamane décrit par l'ethnographe russe Basilov représente un « théâtre à un seul acteur » qui incarne tour à tour plusieurs personnages engagés dans l'action (cité par Stépanoff et Zarcone 2011 : 119). Au-delà de ce mode de représentation singulier, la danse du chasseur et son aigle montre, comme la danse de l'ambleur, l'humain associé à un compagnon animal privilégié au quotidien mais aussi emblématique de la culture : de ce point de vue, il est significatif qu'au cheval, emblématique de la mongolité, réponde l'aigle, emblématique de l'identité kazakh.

Il existe pourtant une danse kazakhe dont le titre fait directement écho aux danses de l'ambleur des Mongols : *Qara Jorğa*⁸⁰, plus communément transcrit *Kara Jorga*⁸¹ (mn. *Har Joroo*,

⁷⁸ Les aigles sont utilisés dans une chasse d'hiver aux animaux à fourrure : renard, loup, etc.

⁷⁹ Ces mouvements de bras tendus, mus par des secousses d'épaules, sont par ailleurs typiques d'une des chorégraphies de Sevjid dédiées aux Kazakhs, sans qu'il soit possible de déterminer qui a inspiré qui.

⁸⁰ Selon l'Urianhai Samjid, cette danse n'appartiendrait pas au répertoire des Kazakhs de l'Altaï mongol mais proviendrait des Kazakhs du Xinjiang, une hypothèse confirmée par le chercheur hongrois, spécialiste des peuples d'Asie centrale, David Somfai Kara (communication personnelle).

⁸¹ J'adopterai désormais cette graphie, *Kara Jorga*.

« l’ambleur noir »). Un titre pareil semble devoir en faire le pendant immédiat des danses de l’ambleur des Oirad. Dans la danse, hommes et femmes, organisés en couples mixtes, faisant sensiblement les mêmes mouvements de bras, jouent à se tourner autour l’un de l’autre et échangent des œillades, gestes qui répondent aux paroles du chant :

« Sans *Kara Jorga*, peut-on apprécier la grâce de la danse ?

Sans les jupes à volants, peut-on apprécier la grâce des jeunes filles⁸² ? »

Le titre « L’ambleur noir », apparaît à la fois comme le morceau de musique et de danse dont dépend la joie de la rencontre festive entre jeunes gens et comme un effet trompeur : sans la danse de l’ambleur noir, pas de fête, mais en fait, la danse de l’ambleur noir n’est pas une danse de l’ambleur noir. La danse la plus emblématique du *bii biêlgee* mongol est à la fois celle qui plairait le plus aux Kazakhs et celle qu’ils ne font pas. En revanche, une danse de l’ambleur qu’ils pratiquent, en commun avec les Touvas, est la danse de l’ours ambleur (ka. *Jorġa ayu*)⁸³.

« [Chez les Kazakhs] il n’y a pas [de danse de] l’ambleur (*Joroo*). Il y a « l’ours ambleur » (*Joroo baavgai*). L’histoire, c’est cet ourson qui s’en va auprès de l’eau. Et en allant ainsi auprès de l’eau, il regarde le garçon de l’autre côté de la rivière, et puis s’en va ainsi [Samjid fait mine de se dandiner]. C’est ça l’origine de l’histoire de « l’ours ambleur⁸⁴ » ». (Samjid, dans *Ih Högsüü* (film) 2013 : 1’09)

Ce *bii biêlgee* kazakh s’est avéré l’un des plus difficiles à documenter, à la fois du fait de la séparation de la communauté kazakh d’avec les Mongols, dont ils parlent peu la langue, et du fait du manque de temps pour m’insérer dans ces nouveaux réseaux. Toutefois, le jour où cette quête fut couronnée de succès est resté gravé dans ma mémoire. Bulgan, au sud de Hovd, est un district peuplé de Torguud, mais aussi d’une forte communauté kazakhe, en lien étroit avec les Kazakhs de Hovd (Hovd, Buyant, centre de province), de Bayan-Ölgii mais aussi et surtout du Xinjiang tout proche. En 2013, alors que mon séjour sur place était sur le point de s’achever, j’entendis parler d’un mariage kazakh qui devait avoir lieu à quelques kilomètres du centre du district, auquel je me rendis dans l’espoir de me mêler à la communauté kazakhe locale et peut-être d’y rencontrer enfin des *biich* kazakhs. Après avoir bien ri de ma requête, les musiciens qui animaient le mariage finirent par m’orienter vers un certain Ökên, dont le frère aîné, décédé, avait acquis une réputation en faisant la danse de l’ours. Ökên, qui connaissait aussi cette danse, finit par se rendre à mes instances et accepta de faire le *bii* kazakh de l’ours devant tous les convives. Les mouvements brusques et précis des mains et des épaules, les expressions du visage, les adresses ludiques au public faisaient bel et bien penser au *bii biêlgee*, mais ces mouvements étaient accompagnés d’un dandinement des hanches caractéristique qui

⁸² *Qara jorġa bolmasa, biydiñ säni këlêr mê / Qos êtêk köylêk kiymêsê qizdiñ säni këlêr mê*. Traduction réalisée avec l’aide d’Altangul Bolat.

⁸³ L’ours est, avec le cheval, le chameau, le chien ou la girafe, l’un des quadrupèdes qui va naturellement à l’amble.

⁸⁴ *Tiim Joroo baihgüi. Joroo baavgai gej baidag. Ter Joroo baavgai yaasan utgatai geheer Joroo baavgai nögöö bambarushaa usand, odoo, usaar yavsan baina l daa. Usan usaar yavj baihdaa zereg, ter hüügee haraad usny golooroo ingeed haraad ingeed yavj baihad, zulrahad yavsan baina l daa. Tendees ehleed Joroo baavgai gej baina.*

visait à rappeler, non sans humour, la démarche de l'ours qui va l'amble (voir vidéo 25 : L'ours ambleur). Il ne s'y associe pas de récit particulier. L'aspect comique de la danse d'Ökên répond au récit de Samjid : assez peu narrative, elle s'attache surtout à montrer la démarche dandinante de l'ours et à construire un jeu de regard avec le public. Le Touva Papizan, même s'il s'avoue incapable de danser en entier le *bii* de l'ours, m'en montre quelques mouvements. Mains ouvertes de part et d'autre des épaules, paumes face au spectateur, coudes pliés à angle droit, il bouge la ceinture scapulaire dans le plan frontal⁸⁵, en opposition à des mouvements latéraux de hanches, et commente : « [l'ours] se dresse sur ses pieds : est-ce qu'il a peur ? est-ce qu'il se pavane⁸⁶ ? » Pour Papizan, l'attitude de l'ours telle que l'exprime cette danse doit rester en suspens⁸⁷.

Par son thème (l'ours), par sa forme (impliquant un déhanchement caractéristique) et par sa dimension comique ou ludique, la danse de l'ours ambleur apparaît comme unique en son genre dans le *bii biêlgee*. Le fait que « l'ours ambleur » des Kazakhs (et des Touvas) soit mis en balance avec « le cheval ambleur », emblématique du *bii biêlgee* oïrad, incite même à voir, dans cette danse, une version parodique des danses de l'ambleur, dont elle reprend les caractéristiques gestuelles et thématiques en les décalant de manière humoristique. Ainsi, la stabilité du bassin et l'agilité des épaules dans les danses du cheval est ici remplacée par la maladresse jouée des mouvements des mains et le déhanchement. À la figure d'un humain transcendé par son rapport à la monture, compagnon idéal, correspond un animal sauvage aux antipodes du quotidien des steppes mongoles. Enfin, cet animal sauvage n'est pas traité comme une proie ou une bête féroce, mais comme un être pataud et drôle, à la fois surprenant et surpris, singulièrement indécis. Cette interprétation de l'ours ambleur comme une parodie kazakh des danses du cheval ambleur mongol est considérée comme plausible par D. Somfai Kara, pour qui les danses kazakhes autres que celles performées en contexte rituel chamanique (et appelées *bii*) sont généralement des danses empruntées aux populations voisines (kirghizes, ouzbèques, ouïgour ou oïrad).

J'ai esquissé ici une mise en balance les danses les plus typiques des Kazakhs avec les thèmes les plus exemplaires du *bii biêlgee* oïrad. Par exemple, les gestes quotidiens des femmes sont les mêmes. Cependant, contrairement aux danses Hoton, il n'y a pas de danse de la libation, ce qui est attendu étant donné l'islam non bouddhisé des Kazakhs. En revanche, les « jeux virils » sont remplacés par des jeux équestres kazakhs fortement distinctifs. Enfin, alors même que les Kazakhs partagent avec les Mongols un pastoralisme nomade des steppes et un

⁸⁵ C'est-à-dire le plan que formerait l'encadrement d'une porte dans lequel s'inscrirait frontalement un corps humain.

⁸⁶ *Höl deer bosson. Aij baigaa yum uu ? Esvel goë haragdaj baigaa yum uu ?*

⁸⁷ Par contraste, la danse de Liilaa va dans une direction un peu différente. Intitulée « Le chasseur » et non « L'ours qui va l'amble », elle prend le parti d'un « théâtre à un seul acteur » (Basilov, cité par Stépanoff et Zarcone 2011 : 119) : en effet, le danseur, imitant tantôt l'ours, son dandinement, sa fuite, ses attitudes agressives (non sans distance ludique, là encore), tantôt le chasseur, sa chevauchée, sa quête (main en visière, etc.), donne à voir le face-à-face des deux protagonistes, soit qu'ils se défont du regard (parfois à parti le musicien), soit qu'ils en viennent aux mains. La danse, délibérément narrative, rend identifiables les personnages et les éléments d'une histoire.

rapport privilégié au cheval, la danse de l'ambleur semble être la grande absente de ce répertoire : le compagnon privilégié de l'homme est, dans la danse, l'aigle, *Kara Jorga* n'étant que le titre d'un chant invitant à la fête et la danse imitant l'amble une danse de l'ours comique et même parodique. Le fait que les danses du répertoire kazakh puissent se lire comme un miroir inversé des danses typiques du pastoralisme nomade mongol, associé au fait que la danse de l'ours reste circonscrite aux Kazakhs de l'Altaï mongol (et dans une moindre mesure aux Touvas de Cengel) est à mes yeux significatif d'un *bii biëlgee* pratiqué non seulement en marge de la mongolité, mais aussi en contraste significatif, voire parodique avec celle-ci. Contrairement aux Hoton, qui se définissent comme des Oïrad dotés de particularismes culturels, mais néanmoins mongols, les Kazakhs se définissent, à travers le répertoire de leurs danses, comme des anti-Mongols de Mongolie par excellence.

Le *bii biëlgee*, tout en étant présenté comme une pratique dansée exemplaire de traits singuliers de la mongolité, est en même temps l'occasion de mobiliser des répertoires distinctifs pour certaines ethnies. Il convient de noter qu'en se différenciant du modèle du pastoralisme nomade mongol, les groupes des marges de la mongolité contribuent en même temps à en renforcer la valeur de référence. Derrière ces effets de positionnement identitaire sont également apparues des façons complexes de mobiliser les indexations de sens autour des danses. De même que le répertoire exemplaire de la mongolité, exposé dans un premier temps, ne se contente pas de mimer platement des éléments emblématiques du pastoralisme nomade, mais en déploie des configurations fragmentées, saillantes ou condensées, de même le répertoire des marges mobilise des processus d'indexation de sens fondés sur le brouillage des références légendaires et historiques (Torguud et Zahchin), sur la mobilisation de thématiques distinctives (Hoton, Touvas, Kazakhs), mais aussi sur la surenchère virtuose (Hoton) ou la parodie (Kazakhs). Par contraste, la mobilisation de thèmes de la mongolité observés dans la danse mongole scénique, objet de la section suivante, apparaît d'une lisibilité remarquable.

1.3. Grands stéréotypes et mise en abyme dans la danse mongole scénique

La danse mongole scénique est, comme le *bii biëlgee*, régulièrement considérée comme un répertoire de thèmes renvoyant directement à la vie traditionnelle mongole. À côté de nombreuses danses des éleveurs, cavaliers et chevaux, on trouve également des danses reprenant la danse rituelle bouddhique du Cam, mais aussi nombre de chorégraphies à thèmes historiques, renvoyant à différentes périodes historiques : les Hunnu, ancêtres des Mongols, l'Empire gengiskhanide (en particulier depuis les années 1990), le temps du Bogd Han, etc. Du point de vue d'une liste des thématiques exposées dans le répertoire chorégraphique des danses mongoles, il est assez aisé de trouver des correspondances terme à terme avec les

grands thèmes du *bii biêlgee*. Classifier les principales chorégraphies du répertoire de la danse mongole scénique à partir des thèmes établis autour du *bii biêlgee* n'est pas seulement un effet de perspective dépendant de la subjectivité du chercheur. D'une part, cette catégorisation thématique s'avère très efficace pour donner une image d'ensemble de ce répertoire, à travers quelques chorégraphies-types. D'autre part, elle est sous-jacente à l'idée, implicite dans la plupart des discours, selon laquelle le *bii biêlgee* est, à l'image de la danse mongole scénique, moins un reflet des cultures oïrad qu'un répertoire de thèmes nationaux mongols stéréotypés.

Thèmes danse mongole scénique	Thèmes <i>bii biêlgee</i>
Éleveur (type <i>Aduuchin</i>)	Gestes quotidiens de l'élevage
Femme mongole (type <i>Mongol büsgüi</i>)	Gestes de présentation de soi
Guerriers (type Guerriers de Gengis Khan)	Héros légendaires (<i>Agsal</i>) et épiques (<i>Janggar</i>)
Ethnies marginales (Kazakhs, Caatan, Bouriates)	<i>Bii</i> des ethnies marginales (Hoton, Touvas, Kazakhs)
Cam (danse rituelle masquée bouddhique)	<i>Cacal</i> (geste de libation bouddhique)
Cheval (type <i>Jalam har</i>)	<i>Joroo</i> (danses rapides de l'ambleur)

Figure 17 Mise en regard des thèmes du *bii biêlgee* et de la danse mongole scénique

Pourtant, un examen plus détaillé des chorégraphies révèle des différences significatives dans le traitement de ces thèmes. Chacun d'entre eux est analysé ici à travers un cas typique, auquel peuvent être rapportées d'autres chorégraphies, qu'il serait titanesque de vouloir répertorier de manière systématique. Deux grands types de modes d'évocation semblent à l'œuvre, d'une part l'évocation de figures stéréotypées, incarnations de la mongolité exemplaire et de ses marges, de l'autre les chorégraphies tirées de danses locales ou rituelles, qui produisent un effet de citation et renforcent la perception de la danse mongole scénique comme répertoire des techniques corporelles locales.

1.3.1 Les danses des grandes figures

La danse des éleveurs : Aduuchin (« Gardiens de chevaux »)

La chorégraphie *Aduuchin*, ou *Aduuchin zaluus* (« Gardiens de chevaux⁸⁸ ») évoque, par son titre comme par ses gestes, les compétitions d'éleveurs de chevaux, sortes de rodéos très prisés durant l'époque socialiste (à laquelle ils ne sont pas circonscrits). Les épreuves consistent par exemple à capturer un cheval au lasso ou à la perche-lasso (*uurga*), au milieu d'un troupeau lancé au galop, soit à pied, soit à cheval, à ramasser depuis sa monture lancée au galop une perche-lasso posée à terre ou encore à se maintenir le plus longtemps possible sur le dos d'un cheval non débourré. La danse s'ouvre sur un thème musical dynamique,

⁸⁸ Bien que le titre complet soit *Aduuchin zaluus*, « Jeunes gardiens de chevaux » (traduction officielle en anglais « Young Horsemen »), la chorégraphie est connue sous le nom, beaucoup plus répandu d'*Aduuchin* seul (« Gardiens de chevaux »). C'est cette option que je suivrai désormais. La chorégraphie est de C. Sevjid, la musique de C. Namsraijav. On reviendra sur cette chorégraphie dans le chapitre suivant. On peut voir cette chorégraphie dansée par les élèves du Conservatoire en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=kyVefBpwhnA>, consulté le 20.04.2018.

rythmé et jovial, avec l'entrée de danseurs hommes, effectuant des petits jetés et des mouvements de bras qui évoquent sans ambiguïté des cavaliers. Se plaçant en diagonale, ils se tournent vers l'entrée de la coulisse, au fond côté jardin, guidant l'attention des spectateurs vers l'entrée des danseuses, en file indienne, qui viennent rejoindre, avec des gestes gracieux et sur une musique plus délicate, mais tout aussi rythmée et joviale, leurs cavaliers. Les couples ainsi formés évoluent jusqu'à former un vaste cercle, figurant l'enclos vivant des spectateurs au centre desquels sont censés se dérouler les jeux. Un danseur (homme) surgit au milieu, effectue des acrobaties spectaculaires, tandis que les autres, jouant les spectateurs de la compétition (et de la danse !) échangent des regards appréciateurs, applaudissent. Plusieurs danseurs font ainsi un passage d'acrobate, déployant différentes acrobaties visant à illustrer les sauts et cabrioles des chevaux en troupeau. Un intermède laisse voir des traversées de danseuses, en petits sauts joints. Enfin, un danseur jouant l'éleveur et faisant mine de manipuler un lasso entre à la suite d'un autre, qui joue le cheval rétif. Celui qui joue l'éleveur jette son lasso imaginaire tandis que celui qui joue le cheval, comme pris dans la boucle, effectue une acrobatie en retourné spectaculaire. Ce dernier tour suscite de nouveaux applaudissements de la part des danseuses et danseurs placés en cercle. Ceux-ci se déploient alors dans tout l'espace, reprenant en couples cette fois les mouvements de cavaliers du début, faisant également de grands gestes de la main (en guise de salut) au public. Face au public, les hommes mettent un genou en terre devant leurs cavalières, bras levés en V, sur le dernier accord de la musique (voir vidéo 26 : *Aduuchin*). *Aduuchin* fait office d'archétype d'un genre de chorégraphie prisé, maintes fois reproduit, suivant une structure analogue : hommes, femmes qui les rejoignent, parfois femmes seules, hommes et femmes en couple, évoluant sur des musiques joviales et rythmées, à l'aide de gestes évoquant la chevauchée⁸⁹.

Danse où les éleveurs sont présentés comme une jeunesse joviale, souriante, chevauchant et festoyant autour des compétitions d'éleveurs, *Aduuchin* ne met pas en scène, contrairement aux gestes de l'élevage dans le *bii biêlgee*, les actions quotidiennes de l'éleveur nomade. Il s'agit plutôt de donner à voir directement une figure stéréotypée dans une situation ludique exemplaire. Cette figure est, par la chorégraphie, démultipliée à l'identique en autant de danseurs, danseuses et couples, du jeune éleveur et de sa jeune compagne, toujours joyeux, toujours à cheval. Mixte, la danse est moins consacrée à la juxtaposition d'actions complémentaires des hommes et des femmes, comme dans le *bii biêlgee*, qu'à la mise en scène de couples tout aussi stéréotypés que chacun des deux sexes présentés séparément : les hommes sont de fiers et joyeux cavaliers, les femmes de joyeuses et gracieuses cavalières et ensemble, ils forment des couples parfaitement assortis.

⁸⁹ Cf. *Hödöö nutgiin zaluus* (« Jeunesse de la campagne »), *Coglog zaluus* (« Jeunesse dynamique ») entre autres, du même Sevjid. Le modèle a été maintes fois repris aussi par des professeurs de danse mongole composant leurs propres chorégraphies.

La danse Mongol büsgüi (« Femme mongole »)

La danse *Mongol büsgüi*⁹⁰ (« Femme mongole ») est un solo pour femme, considérée comme techniquement difficile car elle exige une grande souplesse et une grande précision, et souvent présentée à des compétitions de danse de haut niveau. La chorégraphie présente peu de déplacements, les gestes sont principalement des ondulations fluides des bras, des attitudes gracieuses et des cambrés. L'intention du chorégraphe, ainsi résumée par Dolgormaa, qui a plusieurs fois interprété cette danse, est claire :

« La danse *Mongol büsgüi*, c'est la qualité de souplesse (*uyan hatan chanar*) de la femme. Son attitude charmante (*evseg törh*), sa tenue (*namba baidal*)... bref, la femme mongole, quelle est-elle ? (*yamar*⁹¹ *baidag ve* ?). Quel est sa nature (*zan üil*), quelle est sa beauté (*uran chanar*), elle montre tous les aspects (*büh yumyg haruuldag*)⁹². »

Les qualités abstraites et le caractère idéal de la femme mongole sont donc incarnés dans les qualités motrices de la danseuse. Or, d'une certaine façon, les deux, femme idéale et danseuse, convergent : la femme idéale mongole n'est-elle pas, en somme, cette danseuse qui offre au regard ses sourires, sa beauté physique, son corps souple et maniable ? Malgré la proximité du thème avec les gestes de présentation de soi dans le *bii biêlgee*, on s'éloigne de l'image de la femme d'éleveur qui se fait belle sous la yourte, comme du danseur ou de la danseuse qui, poings sur les hanches, fait montre de sa virtuosité. La femme idéale mongole est en somme associée moins à sa capacité de danseuse qu'à un corps gracieux et souple par excellence. Il existe de nombreux solos, comme *Üêlzüür*⁹³, *Uran gar* (« Bras gracieux ») ou *Nogoon dara eh* (« Tara verte »)⁹⁴ qui illustrent le même modèle, mais des chorégraphies de groupe, par exemple la danse *Hatad*⁹⁵, « Les reines », de Sevjid, qui mettent en scène « le noble maintien des femmes de l'époque du Bogd Han » (Gongor et Oyuun 1989 : 12), mettent aussi en exergue, à travers certains traits qualitatifs du mouvement dansé, des traits de caractère considérés comme typiques de la femme mongole. De manière symptomatique, les chorégraphies féminines qui, moins abstraites, dépeignent les femmes mongoles dans le cadre d'activités typiques, par exemple *Eeruult* (« Les Quenouilles »), *Saalchin* (« Les Laitières »), *Argalyn Gal* (« Le feu d'argal », qui montre des femmes munies de paniers et de fourches occupées à la collecte des bouses (*argal*) utilisées comme combustible), ne font en réalité qu'ajouter une variation thématique à ce même principe chorégraphique. Il s'agit moins de

⁹⁰ Chorégraphie de S. Sühbaatar, musique de D. Luvsansharav. La chorégraphie serait inspirée d'un poème de R. Choinom qui porte le même titre.

⁹¹ L'interrogatif *yamar* porte sur les caractéristiques qualitatives.

⁹² *Mongol büsgüi emegtei хүний уян хатан чанар, evseg törh, namba baidal ... mongol emegtei хүн yamar baidag ve. Yamar zan üil n', yamar uran chanar, Büh yumyg haruuldag.*

⁹³ Difficile à traduire, le terme renvoie à la fluidité des articulations (*üê*) des bras, mise en exergue dans les mouvements de la danse.

⁹⁴ Le lecteur pourra visionner les interprétations de ces chorégraphies par la danseuse Darkhia Damba, qui semble s'être fait une spécialité des solos de ce genre. <https://www.youtube.com/watch?v=LM8SHpcTBi8> (*Mongol büsgüi*, consulté le 20.04.2018), <https://www.youtube.com/watch?v=hgvztaYhjc> (*Uran gar*, consulté le 20.04.2018).

⁹⁵ Musique de G. Cerendorj.

montrer les femmes filant, trayant et collectant les bouses que de déployer un groupe de femmes à la fois dynamiques et modestes, joviales et pleines de dignité, autour d'un thème ou objet emblématique devenu simple prétexte à des variations chorégraphiques, comme dans *Aduuchin*. La qualité dynamique de la danse passe alors pour équivalent de la qualité attendue des femmes mongoles.

Les guerriers de Gengis Khan (Chingisiin baataruud)

La chorégraphie « Les guerriers de Gengis Khan⁹⁶ » suit peu ou prou la structure de type *Aduuchin*. Mais elle met en valeur, à travers son thème, sa gestuelle et ses costumes, une autre figure, celle du guerrier mongol de l'époque de Gengis Khan (voir vidéo 27 : guerriers de Gengis Khan). Même si des femmes, uniformément vêtues d'une robe blanche longue et coiffée du *bogta* (coiffe haute⁹⁷), tenant des *hadag*, apparaissent dans cette danse, celles-ci semblent surtout faire office de faire-valoir effacé aux figures anonymes de guerriers déployés autour du soliste, qu'on suppose sans peine être Gengis Khan. La danse se veut avant tout, comme l'indique son titre, un hymne à la virilité guerrière. Celle-ci est présentée dans des gestes majestueux et menaçants, par des guerriers portant chacun une tenue et une arme différente (arc, arbalète, épée, etc.). Les costumes évoquent, dans leur diversité même, moins une époque précise (on croit reconnaître pourtant des figures renvoyant plus ou moins à l'époque de Kubilai, sinon de Gengis Khan lui-même) qu'un temps impérial vaguement médiéval, mais à coup sûr militaire et glorieux. Les fiers guerriers, dont on ne peut s'empêcher de noter le port de tête issu d'un cours de danse, effectuent entre autres des séries d'acrobaties similaires à celles qu'on trouve dans *Aduuchin* et dans les danses de l'Ensemble militaire, qui signent l'adéquation entre des qualités générales et des qualités de danseur, entre une virilité mongole idéale et les acrobaties masculines. Le « mimétisme historique » (*historical mimicry*, Humphrey 1992 : 378) des costumes recouvre, derrière l'évocation d'un passé mythifié, une figure virile idéale, dont la chorégraphie entend refléter les qualités.

Les danses des marges de la mongolité

Si les trois danses susmentionnées, qui déploient chacune une figure distincte de ce que peut vouloir dire être mongol, reposent sur le même procédé d'association étroite de qualités chorégraphiques à des caractéristiques idéales de l'éleveur (en couple), de l'homme et de la femme mongols, les chorégraphies consacrées aux ethnies marginales de la Mongolie renvoient quant à elles à une simplification extrême des stéréotypes chorégraphiques et ethniques de chacune des ethnies concernées.

⁹⁶ Chorégraphie de S. Sühbaatar, musique de R. Baterdene. Une autre chorégraphie du même genre, du même Sühbaatar, sur une musique de B. Sharav, s'intitule « Les neufs preux de Gengis Khan » (*Chingisiin êsôn örlög baatar*).

⁹⁷ Le *bogta*, coiffure haute attestée dès Kubilai, contraignait les dames à s'incliner pour sortir à reculons des yourtes. Il passe pour avoir inspiré le hennin médiéval en France.

Les chorégraphies représentant les peuples kazakh, bouriate et caatan, pour n'en citer que trois parmi les plus significatifs, sont immédiatement reconnaissables. Les Kazakhs le sont à leurs costumes invariablement stéréotypés : les hommes en noir, le costume orné de motifs or ou argent rappelant les broderies typiques des Kazakhs de l'Altaï, avec sur la tête une toque de fourrure ou un calot kazakh, le sont cependant moins que les femmes, avec leur chapeau conique surmonté de plumes (rappelant le hibou et l'aigle, deux oiseaux emblématiques de ce peuple) et leur robe rose ou blanche à volants qu'on ne saurait prendre pour aucune autre. Les Bouriates, du point de vue des chorégraphes mongols, ne sauraient danser que la ronde *ëohor*, qui s'ouvre parfois en farandole et s'accompagne de petits sauts et dodelinements de tête. La musique du *ëohor* bouriate, reconnaissable car elle scande *ëohor hatarish* (litt. « trottons le *ëohor* »), a inspiré plusieurs « tubes » en Mongolie. Leur costume, un *deel* à bord carré orné de trois bandes or, rouge et noir, ne fait que renforcer cet aspect. Enfin, les Caatan, nom signifiant littéralement « ceux du renne » que les Mongols donnent aux Duha, population d'origine touva nomadisant avec des troupeaux de rennes dans la région la plus septentrionale, autour du lac Hövsgöl, sont considérés comme un peuple sibérien et, à ce titre, les chorégraphies qui les donnent à voir les représentent volontiers comme vêtus de fourrures et de motifs vaguement sibériens ou dansant des danses de chamanes.

Dans le répertoire du *bii biëlgee*, les ethnies les plus marginales par rapport à la mongolité nationale contemporaine, les Hoton, les Kazakhs et les Touvas, utilisent leur répertoire pour se positionner par rapport à ce modèle idéal de l'éleveur des steppes bouddhiste, de différentes façons et à différents degrés. Mais ici, les ethnies marginales sont représentées dans la danse comme de simples figures stéréotypées, qu'un individu porteur d'un costume stéréotypé ou faisant une ronde suffit à figurer. Clairement, la valorisation d'une culture d'aiglier ou les rapports singuliers au paysage qu'impliquerait le chamanisme sibérien (tel qu'il est valorisé par exemple par les *biich* touvas) est ignorée par les chorégraphes. Aux types associant thème emblématique, qualité chorégraphique et valeur genrée examinés précédemment se substituent ici des types simples et uniformes à l'incarnation chorégraphique minimale. À cette simplification du type correspond un déplacement du regard : ce ne sont plus les ethnies concernées elles-mêmes qui se positionnent, par leur répertoire, par rapport à la mongolité, mais les chorégraphes mongols (souvent halh) qui les donnent à voir de cette manière⁹⁸.

1.3.2 Les danses de danses

Les chorégraphes mongols incluent volontiers dans leurs spectacles des chorégraphies renvoyant à d'autres danses perçues comme typiques d'une culture mongole. Telles sont les danses rituelles du chamane et du Cam en particulier, mais aussi, d'une autre façon, le *bii biëlgee*.

⁹⁸ On serait en droit de s'interroger sur le regard que portent les populations concernées face à de tels stéréotypes chorégraphiques. Cette question trouvera quelques éléments de réponse dans le chapitre 4.

Les danses du Cam font partie des programmes de danses mongoles au moins depuis les années 1950, comme en témoigne une archive vidéo. Ces chorégraphies, évoquant la danse rituelle masquée qui couronne la grande cérémonie bouddhique du Cam, donnent à voir de manière stéréotypée les principaux masques de cette danse : Jamcran, Yama, le Vieillard blanc (*Cagaan Övgön*), Garuda (*Hangar'd*) et quelques autres, variables selon les chorégraphies. Au-delà des spectaculaires masques et costumes, on y retrouve, sur une musique aigre et déroutante sortie des instruments de cuivres et de percussions qui sont ceux des monastères bouddhiques, certains des mouvements types de ces divinités : le brandissement d'attributs et d'objets sacrés, les tours sur une jambe tandis que l'autre est légèrement fléchie, pied en extension, ainsi qu'un aperçu des mimiques à caractère comique du Vieillard blanc, qui sillonne librement l'espace des autres masques, regardant l'horizon et le public tout en caressant inlassablement la barbe blanche postiche de son masque. Paradoxalement, ces chorégraphies ont en partie servi de base à la reconstitution du grand Cam par certains monastères de la capitale⁹⁹.

Les Mongols définissent volontiers leur religion comme bouddhiste et chamaniste. Si le Cam, comme la libation, renvoie au bouddhisme, les chorégraphes, en particulier depuis les années 1990 et la fin de l'opprobre que le régime communiste faisait peser sur ces pratiques rituelles, illustrent de plus en plus fréquemment cet autre pan des religions mongoles qu'est le chamanisme. Les danses du chamane évoquent ce personnage religieux typique de la Mongolie à travers un costume caractéristique, richement orné de serpents et de breloques, et une coiffe ornée de plumes et d'yeux. Les danseurs tiennent souvent, dans cette danse, le tambour rond (*hengereg*), attribut caractéristique du chamane. Sur le plan gestuel, même si ces danses mettent en scène des mouvements vifs et brusques sur un rythme saccadé, repris directement sur les tambours et donné à voir dans les serpents et lanières qui voltigent autour du danseur, leur côté strictement chorégraphié, parfois pour tout un groupe à l'unisson, rend compte de façon très lisse de mouvements qui, dans la réalité, sont plutôt semi-improvisés par le chamane.

Dans ces deux cas, il s'agit moins de faire une danse rituelle sur scène que de proposer une chorégraphie insérant des éléments iconiques, immédiatement reconnaissables par tous les Mongols, renvoyant à ces deux danses rituelles elles-mêmes indexées sur les deux grandes religions typiques de la Mongolie : bouddhisme et chamanisme. En contexte rituel, ces danses sont effectuées par des spécialistes et font aussi office de spectacle pour les profanes, contrairement au geste du *cacal*, effectué par tout un chacun et peu spectaculaire, mis en scène dans le *bii biêlgee*. Ces chorégraphies introduisent donc une distance vis-à-vis des contextes rituels d'origine, en n'en retenant que des éléments propres à s'insérer sans peine dans les codes chorégraphiques habituels.

⁹⁹ Sur la reconstitution du Cam, cf. Lacaze 1999, Majer et Teleki 2014.

Autre danse de danse, les chorégraphes se plaisent aussi à chorégraphier non seulement les mêmes thèmes que ceux du répertoire du *bii biêlgee*, mais la danse *bii biêlgee* elle-même. La danse des bols, fréquemment mise en scène (voir chapitre 2), en constitue un bon exemple. Tout en gardant le porter virtuose des bols, les chorégraphies demandent aux danseurs d'adopter des mouvements plus amples, plus fluides, des configurations de groupes complexes, ou insèrent la danse des bols dans une scène évoquant la fête sous la yourte, où de tels bols servent à faire circuler l'alcool de lait. Dans ce type de danse, contrairement aux chorégraphies des danses rituelles, il s'agit non de chorégraphier un rituel avec distance, mais au contraire de faire fusionner *bii biêlgee* et danse mongole scénique, la différence entre les deux tendant à s'amenuiser jusqu'à l'identification complète. Le chapitre 3 analyse plus en détails ces effets de substitution. Qu'il suffise de noter ici que certaines danses, danses rituelles du Cam et du chamane et danse *bii biêlgee*, sont aussi prises comme objet par les danses mongoles, à l'égal des thématiques de l'éleveur ou des guerriers de Gengis Khan. Toutefois cet enchâssement des danses de danses est plus complexe que la simple mise en scène. En effet, ces danses étant elles-mêmes iconiques d'éléments types de la culture (religieuse en l'occurrence) et du patrimoine (dansé) mongols, les danses de danses confirment que la danse mongole scénique n'est pas seulement un déploiement de stéréotypes, c'est aussi un cadre propice à la mise en scène des pratiques locales. Ces deux aspects, représentation stéréotypée de grandes figures et arrangement chorégraphique d'éléments ethnographiques locaux, s'articulent pour faire de la danse mongole scénique ce lieu d'une mongolité idéale.

1.3.3 *Jalam Har*, la danse du cheval

*Jalam Har*¹⁰⁰ est la danse la plus emblématique de Mongolie. Elle est basée sur la légende d'un cheval mythique chanté dans des chants populaires, qui traverse les steppes pour rejoindre son propriétaire, dont il a été séparé – c'est l'archétype du « cheval fugitif » ou *güideg mor*¹⁰¹. Cette légende s'entremêle avec celle d'un autre cheval légendaire célébré dans des chants et contes, plutôt connu sous le nom de Jonon Har : cheval ailé, il permettait à son cavalier de rejoindre chaque nuit son amour, malgré la distance qui les séparait. Tué par une voisine jalouse qui lui coupe les ailes, le cheval noir connaît une seconde vie lorsque sa tête, ses tendons et ses crins sont utilisés respectivement comme caisse de résonance, cordes et crins d'archet dans la confection d'un instrument de musique propre à évoquer l'allure et le hennissement du cheval, la vièle-cheval. Trio masculin mettant en scène la dextérité des danseurs, danse aux secousses d'épaules inspirée du *bii biêlgee* de type *Joroo* et mise en scène de cet emblème majeur de la Mongolie qu'est le cheval, la chorégraphie *Jalam Har* synthétise ainsi les procédés analysés précédemment, la figure type associant valeurs idéales, style chorégraphique et thème emblématique, et la danse de danses transformant en chorégraphie

¹⁰⁰ Chorégraphie de C. Sevjid, musique de E. Choidog.

¹⁰¹ Sur les animaux qui « fuient » pour retrouver leur « pays d'origine », cf. Marchina 2015 : 69.

une danse iconique du patrimoine mongol (voir vidéo 28 : *Jalam har*). Rien d'étonnant, dès lors, à ce que celle-ci constitue l'archétype et la plus connue des danses mongoles scéniques, à tel point qu'elle a même donné son nom à une marque de bière !

À travers le déploiement de ces différentes thématiques emblématiques de la mongolité, la danse mongole scénique vise effectivement à donner l'image dansée de traits saillants de la culture mongole. La relative diversité des thèmes envisagés, qui correspond à ceux du *bii biêlgee*, cache cependant une assez grande uniformité de traitement. Les deux aspects que les grands types de chorégraphies ont permis de dégager traversent en fait l'ensemble des chorégraphies de la danse mongole : d'un côté de grandes figures stéréotypées, des personnages reconnaissables à quelques éléments emblématiques, principalement du costume et plus rarement des mouvements, tels les éleveurs, les guerriers, les Bouriates, les Kazakhs, mais aussi, d'une certaine façon, le chamane, et de l'autre la mobilisation de qualités dansées perçues comme iconiques d'un élément culturel et analogues d'un caractère idéal (la femme mongole, le cheval Jalam Har, le danseur de *bii biêlgee*).

Bii biêlgee et danse mongole scénique mobilisent, chacune à leur manière, des éléments de figuration et de sens permettant l'indexation d'un rapport privilégié à la mongolité sur des éléments présentés dans la danse. De fait, la danse ne donne pas un sens, elle donne les moyens de construire du lien au sens. Prenant comme point de référence une mongolité incarnée par le pastoralisme nomade et le rapport au cheval et, dans une moindre mesure, le bouddhisme quotidien, ces danses dessinent, autour de cette mongolité exemplaire, des façons plus ou moins marginales ou distinctives de s'y rapporter à travers les thématiques dansées. En retour, les définitions des marges de la mongolité contribuent sans aucun doute, en se positionnant par rapport à elle, à renforcer le caractère exemplaire de celle-ci. Si le *bii biêlgee* tend à magnifier des gestes ordinaires, donnés à voir de manière discontinue, fragmentaire ou chimérique, de manière à faire émerger des figures saillantes, idéales ou contradictoires, la danse mongole scénique, au contraire, tend à traiter sur un pied d'égalité chorégraphique une certaine diversité de thèmes emblématiques ou saillants de la mongolité ou de ses marges. Ainsi, là où le *bii biêlgee* incite, à partir de thèmes parfois complexes, à identifier, à procéder des inférences variables en termes d'inclusion (ou d'exclusion) identitaire dans l'ensemble transfrontalier et historique oïrad ou dans l'ensemble culturel national mongol, la danse mongole scénique offre plutôt des représentations dansées de ces thèmes fondés sur l'évidence de ceux-ci comme icônes de la mongolité. Le premier invite à donner sens par la danse, tandis que la seconde présente la danse comme une évidence de sens.

Ces deux modes de figuration complémentaires ont en commun de mettre en avant que la figuration, dans la danse, n'est jamais si claire du point de vue de la forme qu'elle peut le paraître du point de vue de son interprétation. Il apparaît plus fructueux de considérer ces modes de figuration comme des sollicitations adressées à l'interprétation du spectateur, deux

façons complémentaires de mobiliser son attention et d'induire des modes de recombinaison d'une totalité cohérente de sens à partir des éléments présentés dans les danses. En somme, c'est l'action de danser et de voir danser qui construit le sens, plutôt que le sens qui précède et permet d'expliquer les danses. Le mode de figuration fragmentaire du *bii biêlgee* et le mode de figuration évident de la danse mongole scénique constitueraient donc ainsi deux modalités complémentaires de ce type de « technologies de l'attention ».

La distinction entre les deux types de danse, ainsi résumée, pourrait sans doute être analysée de manière plus approfondie. Toutefois, elle suffit d'ores et déjà à faire prendre la mesure d'un premier niveau, d'ordre cognitif, des modalités complémentaires dont ces deux danses mobilisent les spectateurs. En mobilisant des éléments hétérogènes à travers des modes de figuration eux-mêmes hétérogènes, le *bii biêlgee* invite le spectateur à identifier les gestes à partir d'éléments disparates tirés de sa propre expérience du quotidien : en ce sens, le danseur est à la fois un quasi-pair, potentiellement éleveur nomade dans la vie de tous les jours, et le détenteur d'une compétence particulière qui lui confère l'aura d'une figure idéale de l'éleveur nomade. À l'inverse, la danse mongole scénique invite les spectateurs à reconnaître, dans les thématiques qu'elle déploie, moins des éléments disparates de la vie quotidienne de tout un chacun que des catégories bien définies, normées, qui prédéfinissent, d'une certaine manière, ce que signifie être mongol : en ce sens, le danseur se dessine déjà comme un professionnel du geste lisse, propre à véhiculer ce type de représentations.

Il va de soi qu'à côté de ces modes de figuration, de nombreux autres éléments de cette complémentarité efficace, en particulier dans l'engagement émotionnel et sensoriel du spectateur, devront être pris en compte. Avant cela, les deux prochains chapitres, consacrés l'un à l'invention de la danse mongole scénique, l'autre aux tensions autour de l'authenticité du *bii biêlgee* dans un contexte de patrimonialisation, s'efforcent de rendre compte de la genèse de cette complémentarité entre *bii biêlgee* et danse mongole scénique.

Chapitre 2. Créer une danse nationale

La danse *Jalam har*, glorifiant « Jalam le Noir », cheval légendaire qui parcourut les steppes pour retrouver son ancien maître, passe pour la plus emblématique et la plus mongole des chorégraphies de danse mongole scénique. Pourtant, si l'on regarde la chorégraphie de près, ce trio masculin chorégraphié par Sevjid n'a de mongol que son thème et son titre. Pas-de-cheval, jetés, développés, vastes manches des costumes qui flottent lorsque le danseur tourne sur lui-même, pas alternés et acrobaties à genoux, mise en perspective spatiale des danseurs : d'un point de vue du vocabulaire gestuel comme d'un point de vue de l'esthétique d'ensemble, on est plutôt orienté vers une danse de caractère russe. Et pourtant, de manière aussi incontestée qu'incontestable, *Jalam har* passe, aux yeux de tous les Mongols, pour la plus essentiellement mongole des danses mongoles. L'objectif de ce chapitre est de comprendre, en retraçant l'histoire de la genèse de la danse mongole scénique, ce qui fait de cette danse, encore aujourd'hui, une « danse nationale mongole » (*mongol ündesnii büjig*) véhicule d'une essence de la mongolité.

La Mongolie a appuyé son indépendance politique et territoriale, chèrement arrachée au pouvoir mandchou au début du XX^e siècle, sur l'alliance avec la Russie, puis l'URSS, le « grand frère russe » (*Oros ah*). République populaire¹ de 1924 à 1990, elle s'est engagée, avec l'appui de l'URSS, dans la voie de la construction d'un État-nation à la fois socialiste et moderne. Cette construction n'a pas, loin de là, suivi une voie uniforme et paisible. Faite de tensions idéologiques, de virages politiques et de répression, la construction de la Mongolie socialiste, amorcée au début des années 1920, conduit dans les années 1930 à des purges de grande ampleur, en particulier en 1932² contre les réseaux de l'aristocratie hérités de la période mandchoue (Bawden 1989 316 ss.) et en 1937-1938 contre le clergé bouddhique³. Dans le même temps, ces méthodes répressives et coercitives s'accompagnent de politiques éducatives, culturelles et artistiques qui visent à susciter, dès les années 1920 et 1930, l'adhésion des populations locales au nouveau régime. Parmi les mesures d'éducation populaire, de propagande par la culture et d'instruction par les loisirs, l'élaboration d'une danse nationale mongole tient une place à part, pour deux raisons, étroitement liées l'une à l'autre : 1) elle

¹ République populaire de Mongolie (RPM), *Bügd Nairamdah Mongol Ard Uls* (souvent abrégé dans les textes et documents en BNMAU).

² En particulier la révolte menée par les aristocrates oïrad, en riposte aux catastrophes alimentaires (diminution du cheptel vif de 32 % en deux ans) et humaines entraînées par le tournant politique qui sera plus tard nommé « déviation de gauche ». Sur les collectivisations, voir Aubin 1967 : 142. Sur la « déviation de gauche », voir Bawden 1989 : 303.

³ Les prêtres qui ne se rallient pas (le bas clergé est invité à rejoindre usines, ateliers ou coopératives d'élevage) ou ne peuvent s'exiler sont exécutés en masse. Les estimations s'élèvent à près de 20 000 lamas condamnés à mort, tandis que près de 700 monastères et temples sont détruits ou convertis en bâtiments publics (Bawden 1989 : 359 ss.).

émerge dans les années 1940, c'est-à-dire selon une chronologie relativement tardive à la fois par rapport aux autres arts nationaux en Mongolie et par rapport au développement des danses nationales dans les autres pays socialistes, qui ont lieu dès les années 1920 et plus encore dans les années 1930. 2) Loin d'illustrer l'idéologie du régime socialiste, fondée sur l'éradication du « féodalisme » et la promotion d'une modernité fondée sur le rapprochement avec l'URSS, elle présente au contraire des chorégraphies poétisant le pastoralisme nomade local ou l'allure des aristocrates du début de siècle, y compris durant des périodes de forte répression idéologique. Pour ces deux raisons, la Mongolie constitue un cas intéressant pour comprendre l'émergence des danses nationales dans les pays socialistes.

Deux types de points de vue dominant les discours sur l'élaboration d'arts nationaux en Mongolie durant la période socialiste. Le premier consiste à dépeindre les politiques culturelles socialistes comme délétères pour les arts locaux : en devenant « scéniques », « folkloriques » et « nationaux », des arts comme le chant diphonique (Curtet 2013), la récitation épique (Pegg 1995), le chant long (Yoon 2011), la vièle-cheval (Marsh 2009) ou encore la danse se seraient détachés du contexte pastoral-nomade (« sous la yourte ») et des connotations rituelles qui auraient présidé autrefois à leur performance, au profit d'une version édulcorée d'eux-mêmes (Pegg 1995 : 78 ss.). Cette vision est également exprimée dans le dossier UNESCO du *bii biélgee* ou par certains *biich*, qui soulignent volontiers l'influence néfaste de la danse mongole scénique, produit du socialisme, sur le *bii biélgee*⁴. Si elle souligne à juste titre des phénomènes de censure, d'instrumentalisation idéologique et d'atténuation de la dimension rituelle de certaines pratiques, en particulier dans les domaines du chant et de l'épopée, cette rhétorique de la perte laisse de côté des aspects non moins importants de ces processus. D'une part, elle conduit à minimiser le rôle, parfois actif, des populations locales (et non seulement des représentants institutionnels, soviétiques ou mongols) dans l'élaboration des arts nationaux socialistes : comme le souligne Marsh, rien ne suggère que ces populations se voyaient forcées à moderniser d'anciennes traditions pour répondre aux besoins politiques d'un régime communiste sans merci (Marsh 2009 : 3). En second lieu, en liant étroitement les processus de scénisation et l'idéologie socialiste, elle ne permet pas de rendre compte du succès contemporain de ces pratiques, plus de vingt ans après la fin du régime socialiste⁵.

Le second point de vue sur la période, qui épouse celui des institutions, mais est néanmoins revendiqué encore aujourd'hui par de nombreux Mongols, notamment par les acteurs des milieux chorégraphiques, consiste au contraire à voir dans l'élaboration des arts nationaux durant la période socialiste un « développement » salutaire des arts locaux, où s'articulent une modernisation à l'occidentale souhaitable autant que nécessaire et la préservation, non moins indispensable, d'une essence mongole. Comme l'écrit la chorégraphe Dolgorsüren, formée dans

⁴ Le prochain chapitre examine cette question plus en détail.

⁵ Pour une analyse de la continuité du modèle scénique entre la période socialiste et la période postsocialiste, voir par exemple Curtet 2013 : 226 ss.

les années 1950, « la danse nomade mongole, au gré de la longue route du développement, époque après époque, a peu à peu mûri en art scénique accompli (...) et s'est développée jusqu'à devenir un genre artistique professionnel autonome⁶ » (Dolgorsüren 1993 : 13). Cette façon de concevoir la transformation de pratiques locales nomades en « arts » (*urlag*) accomplis et autonomes, sous l'influence modernisatrice et bénéfique du socialisme, est un trait récurrent des textes de l'époque socialiste (et même ultérieurs⁷). Dans le cas de la danse, c'est principalement le ballet classique russe qui est décrit comme l'opérateur, technique et esthétique, de « développement » (*högjil*) de la danse mongole. Tout en reconnaissant l'intervention de maîtres de ballet russes, ceux qui adhèrent à ce point de vue tendent paradoxalement à minorer l'influence russe sur la danse mongole scénique, se contentant d'y voir de simples ajustements techniques capables de conférer à des pratiques locales obscures la dimension et le lustre d'une danse professionnelle de rang international. Le « développement » de la danse mongole est vu comme un mouvement continu qui s'ancre dans un passé local et ancestral, lui aussi typiquement mongol.

Or, malgré la différence entre les jugements de valeur impliqués par ces deux points de vue, l'un décidément négatif, l'autre résolument positif, ils reposent en réalité sur une même vision de l'histoire de la danse mongole, perçue comme un processus de professionnalisation et de scénisation de pratiques locales, suivant des modèles techniques et esthétiques importés. Il s'agit ici bien sûr de repenser l'histoire de la danse mongole scénique en s'affranchissant, autant que possible, de tels jugements de valeurs, en repensant notamment la place de l'illustration idéologique dans l'instrumentalisation de la danse en contexte socialiste. En second lieu, une histoire de la danse mongole scénique devrait s'interroger sur ce schéma historique de la scénisation comme recontextualisation de pratiques locales, qui résonne moins comme une description adéquate des processus effectivement à l'œuvre que comme un discours de légitimation de la mongolité de ces danses. Enfin la mise en tension des deux points de vue suggère aussi fortement que l'histoire de la danse mongole scénique ne peut être pensée ni comme le produit d'un interventionnisme russe imposé de l'extérieur, ni comme une histoire interne, uniquement mongole, mais doit l'être à l'intersection de ces deux perspectives.

L'élaboration des arts nationaux dans les pays socialistes est souvent pensée par rapport à la célèbre formule de Staline « national dans la forme, socialiste dans le contenu ». Cette formule, publiée dans la revue *Sovetskaya musika* (le nouvel organe, très officiel, de l'Union des compositeurs) de janvier 1934, semble d'abord s'inscrire dans les théories staliniennes de la politique des nationalités, défendues dans de nombreuses publications, dont la plus connue reste *Le marxisme et la question nationale*, un écrit de 1913. Staline y défend l'idée d'une concession temporaire aux « nationalités », dans la marche vers un socialisme internationaliste voué à

⁶ *Mongol tuurgatny büjig högjilinhöö urt zamyn tul üees üed ulam ulmaar bolovsron tögöldörjsöör taizny urlag [...] mergejliin bié daasan urlagiin töröl züil bolon högjij irjee.*

⁷ Toutefois, le point de vue inverse, exposé précédemment, tend aujourd'hui à gagner en force.

terme à dépasser les particularismes nationaux. « National dans la forme, socialiste dans le contenu » ne serait qu'une étape stratégique vers un socialisme internationaliste dans la forme comme dans le contenu, conformément à l'orthodoxie léniniste⁸. Cependant le recours aux « formes nationales », qui visait à éviter justement des contenus « nationalistes » par une concession superficielle à la couleur locale, tend à devenir en soi un élément clé de la construction des nationalités au sein de l'empire soviétique. La politique « d'empire des nations » (Hirsch 2014) qui se met en place dans les années 1930 suppose en effet d'articuler, au sein d'un même ensemble territorial et politique, des « nations » de différentes cultures. Cette politique est soutenue, dans le domaine de la danse, par le projet de l'Ensemble Moiseev⁹ de rassembler, sous un même modèle chorégraphique emprunté aux danses de caractère¹⁰, les « danses folkloriques », dûment chorégraphiées sur un même modèle, des différents groupes « nationaux » qui composent l'URSS et ses satellites. Le paradoxe est que cette façon de faire ne reflète pas seulement, comme on pourrait s'y attendre, un point de vue russe, à tendance romantique et exotique, sur les autres « nationalités » d'URSS, mais est largement réappropriée par les artistes locaux, au point que ceux-ci en viennent à considérer les œuvres de Moiseev comme des modèles pour leur propre culture (cf. Umnov 1966 : 6).

Marsh, reprenant les concepts de Geertz, a montré que les politiques culturelles mongoles durant la période socialiste pouvaient être décrites en termes de dialectique entre deux courants complémentaires. L'un dit « épochaliste » (« The Spirit of the Age ») vise à valoriser une modernisation faisant du passé table rase, sur la base d'une imitation stricte du modèle du « Grand frère » (*Ah*) russe, l'autre dit « essentialiste » (« The Indigenous Way of Life » Geertz 1973 : 240) vise au contraire à penser un socialisme adapté aux particularités culturelles, géographiques et historiques mongoles. La vièle à tête de cheval ou vièle-cheval (*morin huur*), unanimement considérée comme l'emblème de la musique mongole, est le produit de la transformation, dans les années 1950, par le luthier russe Yarovoi, d'une vièle ancienne halh à table en peau en un instrument moderne à table en bois et à accord stable à l'occidentale, sur le modèle d'un violon ou d'un violoncelle (Marsh 2009 : 67) : elle incarne cette dialectique dans sa matérialité même. De même, la danse mongole qui s'élabore à partir des années 1950 et surtout 1960 se donne à lire comme la mise en forme, au moule du ballet classique et des danses de

⁸ « Under the conditions of a dictatorship of the proletariat within a single country, the rise of cultures national in form and socialist in content has to take place, so that when the proletariat wins in the whole world and socialism is a part of ordinary life, these cultures will merge into one culture, socialist both in form and in content with a common language – this is the dialectics of Lenin's approach to the issue of national culture » (I. V. Stalin, *Marksizm i natsional'no-kolonial'niy vopros*, Moscou, 1934 : 195, cité et traduit par Frolova-Walker 1998 : 334, translittération de l'auteur). Assez vague pour donner lieu à des interprétations et manipulations variées, la formule a permis tour à tour la valorisation et la condamnation de compositeurs en fonction des aléas politiques du moment : « In fact, no path guaranteed a composer's safety, for the strictures of the critics were ever mutable, arbitrary, and contradictory. (...) The specter of 'bourgeois nationalism' could be invoked at any time » (Frolova-Walker 1998 : 364).

⁹ L'Ensemble Moiseev, de son nom complet, « Ensemble de danse populaire de l'URSS sous la direction de Igor Moiseev » (*Ansambl' narodnogo tanca SSSR pod rukovodstvom Igorya Moiseeva*), fut créé en 1937 à Moscou sous la houlette de Moiseev, ancien soliste du Bolchoï, pour illustrer et diffuser les « danses nationales » ou « populaires » de l'URSS et de ses alliés.

¹⁰ Aussi appelés « danses nationales » ou « danses folkloriques », ces danses à couleur locale étaient fréquentes dans les ballets romantiques (cf. Arkin et Smith 1997).

Moiseev, de danses d'inspiration locale, en particulier le *bii biêlgee*. Toutefois, je défends ici l'hypothèse que la constitution de la danse mongole scénique, dont la chorégraphie *Jalam har* de Sevjid constitue l'archétype, est moins une scénisation du *bii biêlgee* qu'une réappropriation du modèle russe des danses nationales de Moiseev. Poser cette hypothèse implique de situer ailleurs que dans l'origine prétendument locale des danses mongoles leur mongolité revendiquée.

Laurent Legrain a proposé, à propos de la musique mongole, le concept de « tunnel sous l'histoire » pour rendre compte de la façon dont les musiciens mongols inscrivent la mongolité de leur musique dans « l'autorité morale » d'un « passé lointain » (*deep past*, Humphrey 1992 : 375), incarnation exemplaire d'une mongolité intacte¹¹. Si cette notion est souvent mobilisée pour évoquer la résurgence, en contexte postsocialiste, de références à un passé présocialiste, Legrain montre que le procédé est en réalité déjà en vigueur sous le socialisme. S'inspirant de la notion de « transcription évocatrice » (*evocative transcript*) développée par Kaplonski (2004), il montre comment, dès les années 1930, la musique mongole, tout en cherchant à se définir comme socialiste et moderne, a toujours visé à perpétuer une « essence » atemporelle (Legrain 2014 : 100-101) ancrée notamment dans la référence à une culture pastorale nomade perçue comme ancestrale et essentialisée. C'est ainsi que le compositeur Gonchigsumlaa, directeur de l'Union des compositeurs de musique mongole et garant de l'orthodoxie de celle-ci dans les années 1960, en vient à critiquer un jeune compositeur en ces termes : « la musique mongole doit sonner comme de la musique mongole. Elle a toujours sonné comme de la musique mongole. Peu importe qu'elle ait été composée en pentatonique ou pas¹² » (Legrain 2014 : 118). C'est bien à une essence atemporelle de cet ordre que renvoie la danseuse Baaska (Baasanjav) lorsqu'elle me confie que ce qui fait pour elle la mongolité des chorégraphies de Sevjid, c'est leur « poésie » (elle le dit en français, qu'elle parle à la perfection). Pourtant, un point distingue la danse de la musique : si la musique mongole « sonne » mongol, la danse mongole n'est pas seulement mongole par la mongolité de ses gestes ou sa matière chorégraphique, revendiquée mais de fait assez fragile ; elle l'est, aux yeux des Mongols, parce que ces qualités chorégraphiques mêmes véhiculent une évocation poétique du pastoralisme nomade, emblème de la mongolité.

Cette double dimension de la danse, que possède moins la musique, est à mon sens à mettre en lien avec le contexte dans lequel la danse en Mongolie se constitue comme un art scénique à

¹¹ La référence à la figure de Gengis Khan, qui, de bannie durant le socialisme, devient omniprésente après 1990 (Aubin 1993, Aubin 1996, Aubin et Hamayon 2002, Kaplonski 2004 et 2005, Campi 2006, Bianquis 2010), est exemplaire de cette élaboration d'une mongolité contemporaine en référence à un passé présocialiste. Toutefois, comme le remarque Kaplonski, il serait inexact de voir dans le Gengis Khan postsocialiste la résurgence *ex nihilo* d'une figure interdite ou négativement perçue durant la période socialiste. Le concept d'*evocative transcripts* permet de rendre compte de la continuité, souvent occultée, qui s'établit de facto entre la période socialiste et la période postsocialiste. Les *evocative transcripts* invitent à prendre en compte non seulement des pratiques souterraines ou dissimulées durant la période socialiste, mais aussi des pratiques publiques porteuses d'ambivalence, par exemple des discours laissant au lecteur l'opportunité d'une lecture contradictoire : « evocative transcripts create a dualistic discursive space » (Kaplonski 2004 : 187-188).

¹² Allusion aux débats qui animent les milieux de compositeurs sur les éléments musicologiques propres à faire entendre dans la musique un caractère moderne et mongol (voir Legrain 2014 : 116-118).

part entière : historiquement, la valorisation d'une danse professionnelle en Mongolie, survenue tardivement dans les années 1940, est moins orientée vers l'illustration d'une idéologie socialiste ou d'une idéologie du progrès dans le cadre d'une nation socialiste moderne que vers l'intégration au concert international et fraternel des nations socialistes. Être un pays socialiste suppose dès lors d'avoir sa propre danse nationale, modelée sur le ballet classique, pour être capable de rivaliser de professionnalisme avec les danses nationales des pays frères socialistes, mais aussi de déployer, dans cette danse nationale, une image esthétisée de la culture nationale mongole, le pastoralisme nomade. Plutôt que de penser la genèse de la danse nationale mongole comme scénisation de formes de danses locales, il apparaît fructueux de la penser comme l'appropriation réussie d'un modèle chorégraphique, à la fois technique et esthétique, susceptible de véhiculer une vision dansée poétique de la mongolité, acceptable aussi bien dans la construction locale d'une nation mongole que dans la mise en scène internationale de la Mongolie comme « nation » socialiste culturellement distincte. En ce sens, la danse mongole scénique apparaît comme un pivot, à l'échelon national, entre le point de vue international incarné par Moscou et le point de vue des populations locales. L'histoire de la danse mongole scénique que propose ce chapitre s'efforce donc de penser ensemble l'évolution des institutions, celle des formes chorégraphiques et celle des dispositifs de légitimation qui entourent la genèse de la danse mongole scénique aux niveaux local, national et international.

Les trois premières parties de ce chapitre, qui en comporte quatre, sont organisées de manière grossièrement chronologique, dans la mesure où cette chronologie rend aussi compte d'étapes et de modes de mobilisation de la danse qu'il me paraît pertinent de distinguer. La première partie évoque les premières décennies de la période socialiste, période où la danse paraît relativement peu mobilisée. La seconde partie analyse l'émergence d'une danse professionnelle en Mongolie, puis d'une « danse mongole » dans un contexte international qui fait de celle-ci un mode privilégié de représentation diplomatique de la Mongolie. La troisième partie revient sur les chorégraphies de Sevjid, dans les années 1960 et 1970, et met en lumière les dispositifs de légitimation du caractère « mongol » de ces danses. Enfin, la dernière partie examine les conditions de la diffusion de ce modèle, forgé au sein des institutions centrales, à travers le réseau mobilisateur d'institutions locales et s'interroge sur l'évolution récente de ces institutions.

2.1 1921-1940 : la danse, un art au service de la révolution ?

Le pouvoir socialiste, qui émerge en Mongolie à partir de 1921, mobilise volontiers différentes formes d'art au service de la propagande. Malgré le manque de données concernant la danse, quelques éléments mis en perspective permettent de voir dans la danse un art

relativement peu politisé si on le compare à la littérature, au théâtre, au cinéma ou à la musique¹³.

2.1.1 Les années 1920 : « éclairer et cultiver »

Le Janjin klub

Selon les principes de Marx et Engels, régulièrement cités par la propagande ultérieure, la révolution doit réformer non seulement les institutions mais aussi les consciences (Nacagdorj (dir.) 1981 : 8). C'est pourquoi l'éducation (*bolovsrol*) et la culture (*soël*), réunis dans l'expression « éclairer et cultiver » (*soël gegeerel*), jouent aussi une place primordiale dans les débuts du socialisme mongol¹⁴ (cf. Nacagdorj (dir.) 1981 : 40, 134, Commission nationale mongole pour l'UNESCO 1982 : 14). Le développement de structures éducatives, visant en particulier l'alphabétisation des campagnes, répond à un double objectif : fournir au citoyen mongol les outils pour participer à la vie publique, de préférence en faveur du socialisme, et l'arracher à l'influence dangereuse des lamas, qui ont encore, au milieu des années 1920, la mainmise sur une éducation au demeurant très inégale et principalement fondée sur l'enseignement du tibétain, langue liturgique. De nombreux programmes d'éducation et d'alphabétisation sont mis en place à la fin des années 1920 et renforcés dans les années 1930¹⁵, de sorte que, selon les chiffres officiels, le nombre d'élèves scolarisés dans les écoles publiques serait passé de 40 élèves dans une seule école en 1921 à 24 341 élèves répartis dans 331 écoles en 1940, date à laquelle 20,8% de la population mongole est considérée comme lettrée en mongol (Atwood 2004 : 337). Si l'éducation constitue un enjeu majeur pour le socialisme en cours de construction, ce n'est pas seulement sous la forme de l'alphabétisation de la population : l'éducation culturelle joue un rôle d'autant plus grand que les pratiques culturelles déployées ont vocation à soutenir, sous forme de loisirs encadrés, la propagande du parti et la diffusion des idéaux socialistes.

Pour assurer une éducation populaire conforme à son idéologie, le Parti populaire révolutionnaire mongol¹⁶ (PPRM) se dote d'institutions d'encadrement des loisirs en partie calquées sur les institutions soviétiques. En août 1921, à l'instigation de Sühbaatar, est créé un organe de recrutement directement inspiré des Komsomol de Lénine, l'Union des jeunesses

¹³ Je laisse ici de côté les arts plastiques par exemple, sur lesquels un travail reste à faire, pour me concentrer sur des arts comme la musique, le cinéma, le théâtre. Cela s'explique non seulement par la proximité formelle de ces arts, mais aussi par la cohérence du personnel artistique qui gravite autour de ces arts : les auteurs voient leurs poèmes mis en musique, les dramaturges écrivent des pièces avec des passages musicaux et dansés, les acteurs dansent et jouent sur la scène des théâtres aussi bien que dans les films, etc.

¹⁴ Suivant les conseils que Lénine lui-même aurait donnés à Sühbaatar, un des artisans de la Révolution mongole de 1921, lors de leur entrevue mythique de 1921 (Nacagdorj (dir.) 1981 : 41), l'éducation du peuple, qui passe d'abord par l'alphabétisation des masses, apparaît propre à dissiper les « ténèbres » dans lesquelles les siècles précédents, marqués par le féodalisme « noir » (les aristocrates) et « jaune » (le haut clergé lamaïque) et par la domination sino-mandchoue, tenaient plongé le peuple mongol, et à le conduire vers le socialisme.

¹⁵ C'est durant la « déviation de gauche » (1929-1932) que la politique culturelle connaît son bond le plus spectaculaire : le budget dédié à l'éducation et à la culture passe alors de 11 à 23% entre 1928 et 1929. Une « offensive culturelle » menée dans les années 1930 et 1931 passe pour avoir favorisé l'enseignement de la lecture et l'écriture (en mongol et non en tibétain) à 28 100 adultes dont 20 000 en province (cf. Atwood 2004 : 337).

¹⁶ *Mongol ardyn huv'sgalt nam*. Fondé en 1920 sous le nom de « Parti du peuple mongol » (*mongol ardyn nam*), il prend ce nom en 1924, avec l'instauration de la République populaire de Mongolie.

révolutionnaires mongoles¹⁷ (dont l'appellation initiale était « Union des jeunes pour promouvoir l'aurore¹⁸ »), qui s'adresse principalement aux adolescents et jeunes adultes. L'année 1925 voit la création de l'Organisation des Pionniers mongols¹⁹, sur le modèle des « Pionniers », institution fondée par Lénine en 1922 pour prendre le relais des mouvements scouts, interdits en Russie à partir de 1919. Ces deux institutions, étroitement chapeautées par le PPRM, qui place à leur tête des personnes de confiance, jouent un rôle primordial dans le développement des loisirs éducatifs, sportifs et culturels auprès des Mongols, en organisant jusqu'à récemment des activités attractives (chorale, échecs, sport, théâtre) ouvertes à tous.

Mais la tête de pont de ce dispositif est une institution centrale, capable de créer et de piloter les arts et loisirs pratiqués dans ces réseaux d'encadrement, connue encore aujourd'hui sous le nom de *Janjin klub*²⁰. En octobre 1921, le général Sühbaatar, alors récemment nommé à la tête des armées, aurait rassemblé ses compagnons de lutte, les écrivains S. Buyannemeh, D. Natsagdorj²¹ et G. Gavar, le joueur de vièle Luvsan et quelques autres et les aurait incités à créer un art nouveau, propre à se démarquer notamment du théâtre d'inspiration chinoise (*Hyatad shii*, Burmaa 2013 : 19). Né de cette entrevue, le futur *Janjin klub* se donne pour mission de créer un art nouveau, c'est-à-dire capable d'intégrer l'apport des grandes traditions artistiques occidentales (principalement à travers l'exemple russe) et de véhiculer une vision moderne de la Mongolie révolutionnaire. C'est d'abord à travers le théâtre que se manifeste ce rôle. Dès le début de l'année 1922, des membres du parti prennent en charge, le plus souvent à titre bénévole, l'écriture et la mise en scène de pièces à contenu « éducatif ». La plupart de ces pièces donnent à voir les abus et la décadence de la noblesse et du haut clergé, comme l'indiquent ces quelques titres évocateurs : « prince Samya » (*Sam''yaa noën*), « Le lama dévoyé » (*Sahilaa martagch lam*) ou encore « Noces féodales », (*Fêodalim hurim*). D'autres, comme « Le gouverneur Sando » (*Sando Amban*) de Buyannemeh, illustrent directement la geste révolutionnaire mongole en racontant l'éviction du gouverneur (*amban*) mandchou d'Urga, nommé Sando, lors de la révolution de 1911. C'est également au sein de ce club que l'intellectuel Natsagdorj (/Nacagdorj/), en passe de devenir l'auteur emblématique de la littérature mongole de la première moitié du siècle, fait ses premières armes. Ces premières pièces, idéologiques, se veulent aussi artistiquement modernes et d'avant-garde : elles illustrent la modernité artistique

¹⁷ *Mongol huvsгалт залуучуудын евел.*

¹⁸ *Boshgyg halah залуучуудын евел.*

¹⁹ *Mongolyn pionëriin baiguullaga.*

²⁰ Appelée dans un premier temps « yourte rouge » (*Ulaan ger*), « coin rouge » (*Ulaan bulan*) ou « maison du peuple » (*Nardom* en russe, Burmaa 2013 : 22, Nanjid 2009b : 36), l'institution ne prend qu'en 1934 le nom de « Club du général D. Sühbaatar » (*Janjin D. Sühbaataryn neremjit klub*) en l'honneur de Sühbaatar, le héros de la révolution, appellation qui reste encore présente aujourd'hui dans la mémoire populaire. Par commodité, c'est par ce terme de *Janjin klub* que je la désignerai désormais.

²¹ Ces deux noms en particulier, Buyannemeh et Natsagdorj, passent aujourd'hui pour les auteurs les plus emblématiques de la littérature mongole du XX^e siècle.

du pays²². Mais c'est dans la musique que continuité et modernité s'articulent de la façon la plus étroite.

En 1924 le club, qui prend à ce moment-là le nom évocateur de « Club populaire exemplaire » (*Ardyn ülger jishee klub*), passe sous la houlette du musicien Dugarjav, fils du révolutionnaire Magsarjav, et s'organise en quatre sections : musique et chant ; théâtre ; danse ; gestion (Burmaa 2013 : 23). Dugarjav s'attelle en particulier à pratiquer un art musical « moderne » c'est-à-dire que la musique « classique » y est de mise, à côté d'airs et de chants révolutionnaires dédiés, par exemple, à la glorification du « Premier congrès du parti » (*Namyn anhdugaar ih hural*) en 1920. Cependant, la « nature non-représentationnelle de la musique » permet une certaine souplesse qui assure, dans ce domaine, une continuité de fond sous une transformation de surface (Legrain 2014 : 102). En ce qui concerne la musique instrumentale, la continuité tient d'abord au recrutement des musiciens, issus d'institutions préexistantes : une grande partie des musiciens du Club populaire exemplaire provenaient directement de l'Ensemble Narhajid, un orchestre de divertissement qui donnait des concerts devant le Bogd Han lui-même à l'occasion des célébrations annuelles²³ (Burmaa 2013 : 17-19). Mais la continuité se manifeste aussi dans les pratiques de composition musicale. D'un point de vue musicologique par exemple, le chant « Drapeau rouge » de Dugarjav est considéré comme la combinaison audacieuse de deux systèmes pentatoniques typiquement mongols, et respecte ainsi la continuité avec les formes locales et l'exigence de modernité requise par les circonstances. Enfin les « chansons publiques » (*niitiin duu*), dont l'influence semble avoir été décisive, sont composés par une « recette musicale » consistant à « greffer des paroles nouvelles sur des mélodies populaires réputées : [...] les paroles de « Agaaraar nisdeg aeroplan » (L'avion volant dans les airs) se coulent dans l'air d'un chant intitulé « Uulyн ulaan buga » (Le cerf rouge des montagnes²⁴) » (Legrain 2014 : 102-103). Alors que le théâtre se met rapidement tout entier, dans son écriture, au service de l'idéologie socialiste, la musique, tout en adoptant également cette ligne moderniste, tisse avec le passé des liens souterrains mais forts. Différentes médiations artistiques sont ainsi mobilisées de façon variée au service de la révolution. Il convient de noter, dans ce contexte, à quel point la mobilisation politique des arts est étroitement associée à la consolidation d'une perception occidentale de la notion d'« arts » et des catégories qu'elle implique, notamment lorsqu'il s'agit du théâtre et de la musique. Qu'en est-il de la danse ?

²² Le caractère moderne et l'effet de rupture revendiqués pour ces arts de la révolution doivent cependant être nuancés. Ainsi, le théâtre des débuts de la révolution s'inspire des pièces de Danzanravja, auteur et « illuminé » (*Gegeenten*) bouddhiste du XIX^e siècle, dont des extraits, satiriques à l'égard de l'institution ecclésiastique, sont joués au *Janjin klub* au début des années 1920. Cette référence ancienne disparaît toutefois rapidement, tandis que la littérature passe sous étroit contrôle idéologique.

²³ Ce transfert de compétences assure notamment le maintien de la formation typique d'un « orchestre de chambre » mongol associant par exemple cithares *yochin* et *yatga*, instruments à cordes frottées *huuchir* et *huur*, luth *shanz*, flûte traversière *limbe* et *bimbaa*.

²⁴ Typographie, transcription et traductions au sein de la citation sont celles de Legrain.

La danse « Foulard blanc » (Cagaan pancan alchuur)

On dispose de très peu de données sur la danse dans les années 1920 et 1930, mais les auteurs mongols qui ont écrit sur la danse ou sur l'histoire du *Janjin klub* s'accordent à voir dans la danse « Foulard blanc » (*Cagaan pansan alchuur*) la première danse chorégraphiée pour la scène de la Mongolie moderne (Erdenehorloo 2010a : 360, Nacagdorj (dir.) 1981 : 23, Nanjid 2009b : 36). Créée en 1925 dans le cadre du *Janjin klub* mais dansée aussi lors de l'inauguration de la scène du premier théâtre moderne de Mongolie le 14 septembre 1926, cette danse est surtout connue par le chant qui l'accompagne²⁵.

<i>Ulaan pansan alchuuryg</i>	Un foulard rouge
<i>Uragsh hoish n' namiruulaad</i>	Faisons-le flotter du nord au sud
<i>Zee hö yaa, zee hö yaa</i>	Zee hö yaa, zee hö yaa
<i>Ulsyn naadamchin ta nartaa</i>	Festivaliers de la nation
<i>Urlagiin mendiig devshüül'ê</i>	Faisons prospérer les arts
<i>Zee hö yaa, zee hö yaa</i>	Zee hö yaa, zee hö yaa
<i>Cagaan pansan alchuuryg</i>	Un foulard blanc
<i>Caash naash n' namiruulaad</i>	Faisons-le flotter de çà de là
<i>Zee hö yaa, zee hö yaa</i>	Zee hö yaa, zee hö yaa
<i>Caashdyn güitsetgeh zorilgyg</i>	L'avenir dont nous rêvons
<i>Charmain zütgej biêlüül'ê</i>	Par notre volonté nous l'accomplirons
<i>Zee hö yaa, zee hö yaa</i>	Zee hö yaa, zee hö yaa
(Erdenehorloo 2010a : 354)	

Ces paroles sont construites sur des procédés courants, immédiatement reconnaissables, de la poésie mongole. Tels sont les assonances en début de vers, la reprise d'interjections exclamatives (*zee hö yaa*), la variation sur les couleurs du foulard qui rappelle un procédé courant dans les chansons populaires²⁶. Mais ici, le chant associe le thème du foulard à l'éveil culturel de la nation mongole (strophe 2) en même temps qu'à ses aspirations révolutionnaires (strophe 4). Dès lors la couleur rouge (strophe 1) prend le sens d'une allusion à la couleur emblématique de la révolution. Le chant répond au modèle, décrit par Legrain, de ces chants révolutionnaires qui se coulent dans le moule d'anciens chants populaires.

²⁵ La musique est composée par D. Ishdulam.

²⁶ Dans les chants dédiés aux chevaux par exemple, les variations sur la robe du cheval permettent à chaque strophe de s'ouvrir sur une nouvelle assonance. Le thème du foulard est lui aussi bien identifié dans le répertoire des chants mongols, où il est fréquemment associé au gage amoureux (par exemple *Göölöö* - pour les paroles de ce chant, voir annexe 2.7).

De la danse elle-même il n'existe, à ma connaissance, ni photographies, ni enregistrements vidéo, mais elle est décrite par le musicien L. Cerendorj²⁷, qui l'a vue lors de la première performance de 1925 :

« Elles [les danseuses] étaient vêtues de tuniques très élégantes, toutes identiques, étroitement ajustées, aux pans de plusieurs couleurs. Elles avaient la tête enveloppée d'un foulard de soie rouge, aux pieds des bottines féminines légères, toutes identiques, et aux bras des foulards blancs attachés de façon à flotter au moindre mouvement.

Organisées en rang, elles faisaient correspondre le rythme des mouvements de la danse avec la mesure de la mélodie du chant. En dansant, elles faisaient des mouvements légers, à petits pas, très beaux et élégants, proches [les unes des autres]. Elles croisaient et inversaient les rangs, d'avant en arrière, par deux, quatre, six ou huit, de façon très harmonieuse. Puis, se tenant par les mains, elles faisaient une ronde en tournant, puis en se séparant elles reprenaient le pas du début et d'autre, une main sur la hanche (alternant les deux mains), de la main libre faisant voler et tournoyer le foulard toutes en même temps. Et tout en faisant mouvoir le foulard, elles faisaient des mouvements avec les pieds, alternant un pied devant, l'autre derrière, ou alternant à droite et à gauche, en s'appuyant sur la pointe des pieds. Et tout en dansant de ces mouvements gracieux et élégants, elles chantaient d'une même voix de façon très belle et harmonieuse²⁸ » (Cerendorj, cité par Erdenehorloo 2010a : 354-355).

La tonalité de la description donne l'impression d'une danse faite d'harmonie, de légèreté, de grâce, de féminité peut-être. Les éléments de description eux-mêmes semblent inscrire la danse dans une forme simple et dans une esthétique de la légèreté : les mouvements de la danse, exécutés à l'unisson et selon des configurations géométriques simples (symétrie, lignes) par les danseuses, en parfait accord avec la musique, se révèlent en adéquation avec l'accessoire, léger et féminin, du foulard que les mouvements des corps font flotter à l'unisson. Enfin ce qu'on sait des costumes, notamment la mention de bottines et d'un foulard noué sur la tête, renvoient quant à eux à une esthétique d'inspiration russe. En vérité, hormis la mention de la couleur (rouge) des foulards, seul le contexte et les paroles du chant indiquent que cette danse est montrée dans un club socialiste mongol. Contrairement aux pièces de théâtre et aux paroles des chants, la danse en elle-même ne comporte aucun élément visant à illustrer explicitement l'idéologie socialiste. Mais d'autre part, contrairement à la musique de Dugarjav, aucun élément de continuité avec une tradition populaire mongole n'est visible. Quant à l'esthétique russisante

²⁷ Figure de la musique des années 1920 et 1930, il fut aussi un des premiers artistes mongols à avoir reçu le titre d'Artiste de Mérite (*Gav'yaat Jüjigchin*) en 1935.

²⁸ *Ted ijil goëmsog nimgen ereen pansan boshinz terleg nömгөн өмсөж, толгоогоо улаан дурдан алчуураар янзлан ороож, höld höngön, ijil emegtei botink ömsөж, gartaa улаан cagaan öngiin алчуур eeljen namiruulah baidlaar bar'j, үелен jagsaj, shüleglen duulah ayalguuny hemjeend büjgiin höдөлгөөнii ayasyг tohiruulan гоё cөmгeг oirhon алhшаар höngön höдөлгөөн gargaj бүjиглeх бөгөөд eгnee zeregceeg янз бүрeer sol'j өөрчлөн хоёр, дөрөв, зургаа, наймаар hoino urдаа зohistoigoor solilcon яvаh ба гар гараас bairлан дугуирах һиүгeд eгeж зaдран eһнii höдөлгөөнд даvтан орох зeгeер хоёр гарыг eeljen ташаандаа авч, sul гарын бар'sан алчуурыг eвтeиһeер dallan eргүүлeх ба алчуурыг иш тиш höдөлгөһ зeгeер хоёр höлиin höдөлгөөнiiг eeļjeer uragsh hoish baruun зүүin тиш n' өлмиидөн gishgej биeүг маш гуалиг уран höдөлгөөн бүһиig тоогоор таһилан бүjиглeһдee һooloin ijil öngөөр уyangalam сайхан дуулдаг.*

des costumes, elle renvoie certes moins à la révolution russe qu'au folklore le plus typique. Abstraction faite du chant, on a l'impression qu'il s'agit simplement d'une chorégraphie gracieuse de jeunes filles, illustrant agréablement le thème du chant. Aux côtés de la littérature et de la musique (et plus tard du cinéma), la danse des années 1920 et 1930 joue un rôle principalement récréatif et décoratif ou ornemental, en venant compléter agréablement les autres arts.

2.1.2 Les années 1930 : la professionnalisation des arts au service du socialisme

Les années 1930, marquées par une influence accrue de l'URSS dans les affaires du pays, sont aussi celles de la professionnalisation des arts socialistes mongols : tandis que le *Janjin klub* est peu à peu relégué au rang d'institution de loisirs amateur, les arts comme le théâtre (*jüjig*), le cinéma (*kino*) ou la musique (*höggim*), se professionnalisent et deviennent l'affaire de spécialistes, formés sous la houlette de maîtres russes. Ce mouvement joue un double rôle : d'une part il permet le déploiement d'une propagande par les arts mieux contrôlée et plus efficace, de l'autre il illustre aussi, à travers le « développement » des arts, la modernisation générale du pays grâce au socialisme et à l'aide du « grand frère » (*Ah*) russe.

Le Théâtre du Dôme vert

En 1926, des architectes et ouvriers russes et chinois érigent en quelques mois, à peu près à l'emplacement de l'actuelle esplanade Gengis Khan, un bâtiment étonnant, vaste et surmonté d'un impressionnant dôme de couleur verte, qui lui vaudra, jusqu'à son incendie en 1949, d'être connu sous le surnom de *Bömbögör nogoo*, le théâtre du « Dôme vert ». Ce bâtiment doté d'une scène « à l'occidentale » a vocation à accueillir une institution récemment fondée, alors appelée Centre de divertissement du peuple (*Ardyn Cengeldej hüreelen*), qui prendra en 1931 le nom de Théâtre central d'État (*Ulsyn töv têtär*²⁹). L'inauguration du théâtre du Dôme vert est célébrée, en grande pompe et en présence de nombreux officiels, le 14 septembre 1926. Un gala intitulé « Soirée de l'Internationale » célèbre l'ouverture du lieu au public, qui peut y admirer notamment la danse « Foulard blanc » exécutée par dix danseuses. C'est aussi l'occasion de célébrer le retour de la première promotion issue de l'Université communiste des travailleurs d'Orient³⁰. Deux diplômés, Darjaa et Tüdev, font à cette occasion une démonstration de danse du Caucase apprise durant leur séjour moscovite (Erdenehorloo 2010a : 357). Le théâtre du Dôme vert prend ainsi, dans le domaine de la réflexion et de la création artistique, le relais du *Janjin klub*. Désormais, les institutions professionnelles et les institutions amateur suivront des routes distinctes. Chapeauté par le parti, accueillant des spectacles ou des galas (*üdeshleg*) associés à des célébrations publiques, et employant des artistes payés pour leur travail, le théâtre du Dôme vert est à la fois la première pierre de la professionnalisation des artistes mongols et le creuset où se (re)forment les arts scéniques de la Mongolie socialiste.

²⁹ Désormais Théâtre central ou théâtre du Dôme vert.

³⁰ Mn. *Zöölöltiin Holboot Ulsad Dorno Dahiny hödölmörchdiin ih surguul'*, ru. *Kommunisticheskii Univêrsitêt Trudyashchihsya*.



Figure 18 Le théâtre du Dôme vert, vu par le peintre O. Cevegjav, 1942.

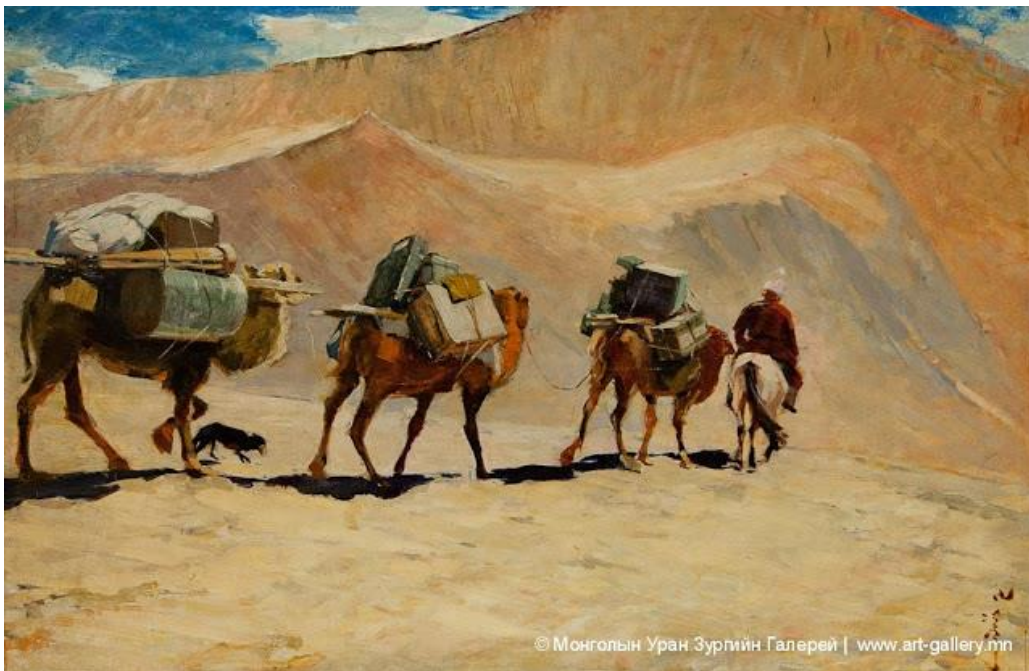


Figure 19 « Le projectionniste » (Kino mēhanikch) par le peintre L. Gavaa, 1961. © Mongolyn uran zurgiin galērēi.

Cinéma et théâtre : des arts au service de la propagande

Dans un contexte de radicalisation qui sera ultérieurement appelée la « déviation de gauche » (voir Bawden 1989 : 303 ss.), le rapprochement avec l'URSS joue un rôle crucial dans la professionnalisation des arts en Mongolie. L'histoire du cinéma mongol à ses débuts, peu connue en dehors de la Mongolie, illustre de manière exemplaire cette évolution. Dès 1928 sont organisés des « stages » de formation aux techniques de projection sous l'égide de techniciens venus d'URSS (Nacagdorj (dir.) 1981 : 261) : les projectionnistes (*mēhanikch*) ainsi formés

deviendront par exemple des artisans ambulants de l'animation des « yourtes rouges » rurales (comme ceux décrits, pour l'URSS, par Pozner 2004, Sumpf 2007) pour y diffuser d'abord des films russes. En 1930, une collaboration se met en place avec l'organisation de cinéma d'URSS Vostok pour permettre la diffusion en Mongolie de classiques du cinéma soviétique³¹. En 1934 est fondé le premier cinéma en dur, appelé le « Cinéma du peuple » (*Ard kino t  atr*, Nacagdorj (dir.) 1981 : 260), en plein c  eur d'Ulaanbaatar : si le bâtiment accueille aujourd'hui une banque et une salle polyvalente, il a laissé son nom à l'arrêt de bus situé à proximité. En 1935, d'après une décision (*shiidver*) de 1932 est mise en place « l'Industrie du Cinéma mongol » (« *Mongol kino* » *  ildver*). Les films produits sont de trois ordres : documentaires³² ; propagande³³ ; fiction. La formation de techniciens de l'image avait permis, dès le début des années 1930, de filmer des pièces de théâtre. Le premier film de fiction produit en Mongolie, « Le fils de la Mongolie » (*mongol h  ii*) paru en 1936, présente des acteurs mongols incarnant des personnages mongols, mais est en réalité russe dans son écriture (V. Lanin, L. Slavin, I. Hacr  vin) comme dans sa réalisation (I. Trauberg) (*ibid.* 1981 : 269-271). Le second, *Norjmaagin zam* (1938) témoigne d'une collaboration plus équilibrée : le scénario est de l'écrivain mongol Natsagdorj, aidé du russe Sh  ff  r, et la réalisation est partagée entre le russe A. L  b  d  v et le mongol B. Demberel. Enfin, au début des années 1940, paraissent les premières fictions mongoles, *Sühbaatar* (1942) et *Cogt taij* (1945) (*ibid.* 188-194), dont la production culminera dans les années 1950 à 1980. Cette évolution de l'art du cinéma illustre bien la nature de l'aide apportée par les Russes : des professionnels viennent directement en Mongolie pour former des techniciens, des œuvres achevées russes circulent à titre de modèle, des collaborations entre Russes et Mongols permettent d'aboutir aux premières productions mongoles. S'il est vrai que cette narration suit d'assez près la vision officielle mongole du processus, celui-ci n'en illustre pas moins, à en juger par la suite de la production cinématographique mongole, l'histoire d'une transmission technique et esthétique réussie.

L'histoire de l'art du théâtre (*j  jig*) semble suivre un modèle similaire. Dès 1930, la venue du metteur en scène soviétique   fr  mov au théâtre du Dôme vert permet une formation rapide des acteurs et metteurs en scène aux techniques (et sans doute aussi aux esthétiques) russes et soviétiques. Dans la continuité de ce mouvement de professionnalisation est fondée en 1937 la première   cole des arts (*Uran saihny surguul'*) diplômante et professionnalisante³⁴ (Cerendorj

³¹ Par exemple *La mère*, *Le cuirassé Potemkine*, *La jeunesse de Maxime*, *Députés de la Baltique*, *Nous de Kronstadt*, etc.

³² Le tout premier documentaire, sorti en 1936, est dédié aux commémorations des quarante-sept ans du 1^{er} mai. D'autres, une trentaine environ pour cette décennie, suivront, consacrés soit à des occasions festives (le Naadam, les dix-huit ans du Parti, l'anniversaire de la révolution, le spectacle du cirque) soit à la vie quotidienne des travailleurs (l'atelier de couture, le rassemblement des travailleurs d'hôpitaux, des scènes de rue...). Cf. Nacagdorj (dir.) 1981 : 264-265.

³³ Le premier film long métrage de propagande, *Ed  geegiin mongol* (« La Mongolie d'aujourd'hui »), diffusé en 1938, m  le des attaques contre la religion et des documentaires sur le nouveau mode de vie. Si la principale formule des films de propagande reste la comparaison entre le passé et le présent, qui met en balance les avantages du socialisme et les méfaits du féodalisme, leurs propos s'orientent progressivement, à la fin des années 1930, contre le militarisme nippon (Nacagdorj (dir.) 266-267).

³⁴ On y trouve alors une section musicale (*h  gjim*), une section chant (*duu*) et une section théâtre (*j  jig*). Cette dernière forme en fait aussi bien au jeu sur scène qu'au jeu de cinéma. *J  jig* désigne de manière large l'art de l'acteur. Aujourd'hui l'institution se nomme le Conservatoire de musique et de danse S. Gonchigsumlaa (*S. Gonchigsumlaagiin neremjit h  gjim*

2007 : 9). Concernant le répertoire, si quelques grandes pièces du théâtre international, à valeur révolutionnaire, sont traduites et mises en scène³⁵, la production locale reste prépondérante, sans doute parce que la littérature est un art maîtrisé de longue date en Mongolie et qui n'a pas les contraintes techniques du septième art³⁶.

La danse toutefois reste un art relativement secondaire dans les années 1930, même au Dôme vert. L'École des arts n'accueillera une section danse (classique) qu'à partir de 1946. Si des efforts sont faits par des femmes d'expatriés russes pour partager leur savoir amateur en danse classique (Erdenehorloo 2010a : 356), les artistes qui dansent sur la scène du théâtre du Dôme vert sont appelés *jüjigchin*, « acteurs » : polyvalents, ils sont mobilisés aussi bien pour jouer les textes (ou les films) que pour accompagner ces textes de chant et de danse, et certains d'entre eux sont aussi musiciens. Cette polyvalence n'a en soi rien de très surprenant, mais le titre de « danseur » (*büjigchin*) semble n'être attribué à certains d'entre eux, qui embrasseront cette carrière dès lors qu'elle commencera à se dessiner avec netteté, qu'a posteriori.

« *Ailaar Hüühen* » : quand la censure frappe la danse

Seule chorégraphie des années 1930 sur laquelle on dispose de quelques éléments, *Ailaar hüühen*, est aussi le seul exemple d'une danse soumise à la censure politique. Paradoxalement, cet exemple, qui pourrait sembler refléter un rôle politique accru attribué à l'art de la danse, apparaît moins comme un démenti que comme une confirmation du rôle ornemental de la danse, mis en évidence par « Foulard blanc ».

La musique et la danse de *Ailaar hüühen* ont été composées par une artiste, à la fois musicienne, actrice et danseuse, du Dôme vert, D. Ichinhorloo, sur un poème de l'écrivain M. Yadamsüren, alors directeur du théâtre. Le poème aurait été composé en l'honneur d'une jeune femme qui avait servi de guide à une délégation mongole, à laquelle participait Yadamsüren, lors de leur passage par la ville de Hailaar, en Mandchourie, en 1936. Cette jeune guide, nommée Ailaar, aurait reçu de la délégation mongole, en remerciement de ses services, un costume mongol. Le poème fait l'éloge de cette jeune femme et du costume qui lui fut offert (Nanjid 2009b : 37). Il est permis de supposer, d'après les descriptions des auteurs mongols, que la danse mettait en exergue la beauté de la femme et celle du costume mongol.

Créée en 1936, la pièce fut interdite en 1937 pour des motifs idéologiques. En cette période trouble où la pression exercée par les Japonais sur la frontière sud-est de la Mongolie par l'entremise des troupes installées au Mandchoukouo servit de prétexte à nombre d'accusations de trahison, Demid (un autre membre du groupe) et Yadamsüren se virent accusés, « s'étant

büjgiin kollêj) ; par souci de simplification, on appellera désormais cette institution Conservatoire ou Conservatoire de musique et de danse, sur toute la période.

³⁵ À titre d'exemple, la pièce *Fuenteovejuna* (mn. *Honiny bulag*) du dramaturge espagnol Lope de Vega, icône littéraire du Siècle d'or, mettant en scène la rébellion d'un village contre un Commandeur abusif, entre au répertoire du Théâtre central en 1937.

³⁶ *Uchirtai gurvan tolgoi*, « Trois personnages dramatiques », tragédie que D. Natsagdorj aurait écrite en prison en 1932 et jouée pour la première fois en 1934, reste aujourd'hui encore l'emblème de ce théâtre engagé, mongol et moderne. Il convient de noter que la traduction du titre ne fait pas l'unanimité.

compromis avec les Japonais et les Mandchous, d'avoir offert un vêtement à une femme frivole et légère, d'en avoir tiré un chant immoral et d'avoir, ce faisant, contrarié les sentiments du peuple³⁷ » (Nanjid 2009b : 37). Non seulement la création elle-même fut interdite, mais toute publication du livret, contenant notamment les paroles du chant sur lequel s'effectuait la danse, fut prohibée. Il semble que la danse ait été néanmoins transmise sous le nom « Notre costume » (*Manai huvcas*) ou « Le costume mongol » (*Mongol huvcas*), avec des paroles corrigées d'où toute allusion à la collaboration avec Ailaar avait été gommée au profit d'un éloge du costume typique mongol dont les différentes parties sont successivement énumérées et louées³⁸. Il convient de noter que les termes de l'accusation semblent concerner moins la danse en tant que telle que le poème, idéologiquement suspect à l'époque, qu'elle illustre.

L'exemple d'*Ailaar hūūhen* confirme a contrario que la danse, art encore peu développé, ne joue pas, dans ces années 1930, de véritable rôle politique en tant que tel : la part de politique ou d'idéologie qui lui est attribuée vient plutôt, comme dans « Foulard blanc », des textes de chant ou de théâtre qui lui sont associés. Dans un contexte caractérisé par la mobilisation des arts au service de la propagande culturelle (cf. notamment Pegg 2001 : 253), la danse fait figure d'exception. Se dessine cependant, à travers ce qu'on devine de cette danse, la tendance de la danse mongole à valoriser les aspects les plus typiques de la culture nationale, dont le costume constitue un exemple particulièrement frappant. Or, comme on le verra plus bas, c'est peut-être en ce sens que la danse trouvera sa voie dans la Mongolie socialiste.

2.2 Les années 1940 : une danse nationale pour une scène internationale ?

Le « développement » tardif, dans les années 1940, de la danse comme art scénique à part entière puis des premières « danses mongoles » placent d'emblée celles-ci dans une perspective internationale, qui passe à la fois par la formalisation introduite par le ballet classique et par des enjeux de représentation internationale.

2.2.1 Le « développement » de la danse passe par le ballet classique

À partir des années 1940, ce que j'appellerai la « professionnalisation de la danse » n'est pas marquée seulement par l'emploi rémunéré de personnes appelées « danseurs » (*būjigchin*), mais va également de pair avec une spécialisation technique des danseurs et une autonomie croissante de la danse, qui n'apparaît plus seulement comme un auxiliaire du théâtre ou de la musique. Avec Nina Kuznêcova, la professionnalisation de la danse passe par la mise en scène de la danse comme un art à part entière :

³⁷ *Yapon, Manjuurtai urag holboj, shaliḡ zavhai hūūhend huvcas beleglej, samuun duu gargan, ard tūmnii sanaa setgeliḡ ūimūūlsen.*

³⁸ Le poème est cité dans sa version « costume mongol » par Dolgorsüren (Dolgorsüren 1993 : 36-37), mais Nanjid semble disposer d'une version qui rétablit la dédicace à Ailaar (Nanjid 2009b : 37) (voir annexe 1.6).

« En ce qui concerne la danse, en 1943, on invita des professionnels de la danse soviétiques pour ouvrir une section danse au Théâtre central, afin de présenter au plus grand nombre un programme de danse et seulement de danse. C'est Nina Vladimirovna Kuznêcova, professionnelle de l'Union soviétique, qui devint notre professeur. Grâce à elle, pour la première fois, on put montrer sur la scène du Théâtre central une « soirée-gala de danse », un programme constitué uniquement de danses, parmi lesquelles principalement des danses populaires de Mongolie, de Russie, d'Ukraine, de Moldavie, à la grande satisfaction des spectateurs. Les bases de la formation de danseurs professionnels dans notre théâtre étaient posées³⁹. » (Dolgorsüren 1993 : 17-18)

Ce témoignage de Dolgorsüren, élève de Kuznêcova et figure éminente de la danse mongole, montre que l'institution de la danse en tant que pratique autonome est perçue comme le fruit d'une politique volontariste, sous l'égide de « conseillers » (*zövlögch*) experts de l'Union soviétique, conformément au processus repéré, à propos du théâtre ou du cinéma, dans les années 1930. De fait, la soirée de gala met à l'honneur l'art de la danse non seulement à travers les danses présentées, mais aussi par l'exhibition de la technicité corporelle, inspirée du ballet classique, des danseurs. Sur une valse de Mozart (Dolgorsüren 1993 : 17), et une valse des fleurs de Tchaïkovski (Nanjid 2009b : 38), les danseuses Dashdulam, Cend et Alimahüü dansent sur pointes. La photo qui les montre témoigne de la faiblesse technique des danseurs mongols au regard des critères académiques du ballet classique : l'en-dehors des danseurs est peu développé, leurs bras sont peu arrondis, la position des pieds est approximative et différente pour chacun, alors qu'elle devrait être la même pour tous. Les danseuses enfin semblent moins se tenir sur leurs pointes que s'appuyer sur leurs partenaires masculins. À la lumière de ces approximations techniques on comprend à quel point la valeur de la présentation de danseuses sur pointes est emblématique : les danseurs mongols, après quelques mois à peine d'apprentissage de la danse classique, sont montrés dans la maîtrise d'un des éléments les plus difficiles et les plus techniques de cette pratique, les pointes. Ce faisant, la Mongolie apparaît comme un excellent « élève » de la Russie, capable de se moderniser en acquérant rapidement de « grandes traditions » occidentales. Dans le même temps, la maîtrise d'une technique ardue et distinctive fonde aux yeux de tous la spécialisation du métier (*mergejil*) de danseur, qui suppose désormais une formation distincte de celui de l'acteur (*jujigchin*).

En effet, les pointes ne sont que la partie exhibée de l'iceberg. Kuznêcova amène également en Mongolie l'enseignement des exercices standard « à la barre » et « au milieu » (en mongol *dasgal*, littéralement « exercice, entraînement »), qui est aujourd'hui une constante de l'entraînement des danseurs professionnels, aussi bien dans les écoles et conservatoires que dans toutes les troupes de danse classique et mongole, où le *dasgal* ouvre la journée de travail.

³⁹ *Büjgiin talaar gevel 1943 ond töv téatrt büjig анги баигуулан зөвлөлтөөс бүжгийн mergejiltен ur'j ajilluulsан n' téatryn үзүүлтbert бүжгийн биэ даасан хөтөлбөр beltgej үзэгч олондоо толилуulsан yum. Зөвлөлтiin mergejiltен Nina Vladimirovna Kuznêcova бидэнд багshilj байв. Terbeer анh удаа « бүжгийн үдeshleg » hemeeh биэ даасан хөтөлбөр beltgej Монголын болон Oрос, Украин, Молдов ардын бүжиг gollosон бүжгийн тоглolтыг төв téatryn таiznaa tav'j үзэгчdiин таашаал хүлеесен n' манай téatrt mergejliин бүжигчид beltgeh ehleltiiг tav'sан yum.*

À côté du Théâtre central, le Conservatoire, créé en 1937, fait partie de ces écoles professionnelles (*mergejiin surguul'*), souvent surnommées, encore aujourd'hui, du terme russe de *kollêj*, qui se multiplient dès les années 1920 et 1930 pour former les Mongols, dès l'adolescence, à des professions surtout techniques ou industrielles. Le terme mongol *mergejil* (« profession, métier ») désigne aussi ces cursus de « spécialisation » (autre traduction possible du terme). L'ouverture en 1946 d'une section de danse au sein du Conservatoire, sous la houlette d'un nouveau maître de ballet invité, le Russe Ya. V. Romanovskii (sur lequel on reviendra), vient couronner ce processus de professionnalisation-spécialisation de la danse comme discipline à part entière, sous l'influence des maîtres de ballet russes.

En m'attachant à suivre les récits dominants en Mongolie, j'ai mis en valeur, jusqu'à présent, l'impact de la danse classique sur la reconnaissance de la danse comme art autonome et sur la professionnalisation des danseurs en Mongolie. Pourtant, cette idée demande quelque nuance : la technique classique transmise en Mongolie est imprégnée du modèle technique mais surtout esthétique et politique des « danses folkloriques » d'Igor Moïseev. Souvent passée sous silence, la tournée mongole de l'Ensemble Moïseev en 1942 semble avoir joué un rôle important dans ce processus. Outre ses chorégraphies de « danses nationales » ou « folkloriques », l'Ensemble Moïseev se caractérise, encore aujourd'hui, par la grande technicité corporelle de ses danseurs, dont l'entraînement repose sur un mélange de ballet classique et de danses de caractère, incluant sauts et portés de haut niveau, et d'acrobaties gymniques spectaculaires⁴⁰ (Izrine 2011). Or, la venue de Moïseev n'a pas seulement consisté en la présentation de ses danses par son Ensemble. Aux danseurs de l'Ensemble académique de chant et danse de l'Armée⁴¹ (parmi lesquels on compte alors le jeune Sevjid), Moïseev lui-même aurait enseigné onze danses de son répertoire et des « trucs » (mn. *tryuk*), mot emprunté au russe (et d'origine française) qui semble désigner dans ce contexte des acrobaties particulièrement ardues et spectaculaires (Erdenehorloo 2010b). Fondé en 1941, l'Ensemble militaire, affilié à l'armée, accueille de talentueux jeunes gens qui montrent des dispositions non seulement pour le chant et la musique, mais aussi pour la danse. Ce qui semble avoir été fondé d'abord comme un outil de loisir culturel amateur interne à l'institution de l'armée devient ainsi rapidement le premier ensemble professionnel mongol (Erdenehorloo 2010b).

Or, bien que les sources mongoles le taisent ou l'ignorent, Kuznêcova elle-même est une danseuse soliste de l'Ensemble Moïseev. À côté de la technique classique, qui fonde évidemment le style Moïseev, elle apporte également en Mongolie une perspective chorégraphique imprégnée de l'esthétique des danses nationales. La liste des danses présentées lors de la « soirée-gala » de 1943 (Erdenehorloo 2010a) qui portent les noms de danses types comme la mazurka (*Mazurka*) ou la valse (*Val's*), mais surtout les noms des peuples dont elles sont censées refléter le caractère (*Moldav* (moldave), *Ukrain* (ukrainien), *Oros* (russe), *Horêzm* (khorezmien), *Bolgar* (bulgare), etc.), est emblématique du répertoire de l'Ensemble Moïseev.

⁴⁰ Moïseev lui-même avait aussi une formation de gymnaste.

⁴¹ *Cergiin duu büjgiin erdmiin chuulga*.

Mais Kuznécova ne se contente pas de transmettre ce répertoire-modèle. En s'appuyant sur ce même cadre esthétique et technique, elle contribue à poser les bases d'un répertoire proprement mongol, avec notamment une danse « halh » (du nom de l'ethnie majoritaire) dans la pièce *Amarsanaa* de Natsagdorj (1944) et une autre danse qui se veut typiquement mongole, interprétée par Dolgorsüren, dans la pièce *Sharai golyngurvan haan* (« Les trois Haan de la rivière Sharai »), du même auteur (1945). Au déploiement de la danse comme art autonome et à l'acquisition des techniques du ballet classique correspond donc aussi l'importation d'un modèle de « danse nationale », inspirée de l'Ensemble Moiseev, qui semble être à l'origine de l'émergence de la danse nationale mongole.



Figure 20 La « Valse des fleurs », montée par Kuznécova sur une musique de Tchaïkovski, 1943. © Archives personnelles de Chuluun Chinbat et Gonchigsüren Oyuunchimeg, avec leur aimable autorisation.



Figure 21 L'enseignement classique de Kuznécova à l'École des arts (circa 1943 ?). © Archives personnelles de Chuluun Chinbat et Gonchigsüren Oyuunchimeg, avec leur aimable autorisation.

2.2.2 Le premier Festival mondial de la jeunesse et des étudiants : une rencontre interculturelle

La danse en Mongolie s'érige comme art à part entière sur le modèle importé d'une danse scénique, faite pour le théâtre. Dans ce contexte, si Kuznêcova a fait germer, à partir du ballet classique, quelques chorégraphies à thème proprement mongol, c'est surtout avec la venue de Romanovskii à la fin de l'année 1946 que se mettent en place les linéaments d'une véritable « danse mongole scénique ». Les caractéristiques de ce nouveau genre en Mongolie ne sauraient se comprendre indépendamment des circonstances qui président à sa naissance, à savoir la nécessité de présenter, au premier Festival mondial de la jeunesse et des étudiants (1947), des danses de stature internationale et de couleur typiquement mongole.

Les Festivals mondiaux de la jeunesse et des étudiants sont des événements internationaux de grande ampleur éternés après-guerre sous le patronage de l'URSS, avec l'objectif affiché de promouvoir la paix et la fraternité entre les nations. Ils sont organisés généralement tous les deux ans, dans une grande ville amie du monde soviétique, sous l'égide de la Fédération mondiale de la jeunesse démocratique et de l'Union Internationale des Étudiants, deux organisations de jeunesse créées en 1945 sous l'impulsion de l'URSS pour fédérer à travers le monde les organisations de jeunesse proches du communisme. Dans le contexte d'après-guerre, le choix de la ville de Prague pour héberger le premier Festival en 1947 se veut hautement symbolique : il s'agit de commémorer les émeutes antinazies de 1939, ainsi que la répression sanglante et les déportations de masse qui suivirent, en particulier l'éradication des deux villes voisines de Lidice et Lejáky en représailles à l'assassinat du gouverneur allemand Reinhard Heydrich, dit le « boucher de Prague ».

Si cette volonté de paix et de fraternité internationale forme bel et bien le socle des Festivals, il serait naïf de nier qu'ils furent aussi, de manière plus sensible avec l'extension de la guerre froide, un outil de communication de l'URSS. Ces Festivals sont en effet l'occasion à la fois de renforcer la cohésion des pays du bloc de l'Est et des sympathisants (le Parti communiste français, par exemple, y participe régulièrement) et de se poser, sur la scène internationale, en protecteur pacifique des arts et de la diversité culturelle, une posture rien moins que désintéressée (Shay 2002, Gonçalves 2012, Prevots 1998). De fait, l'idéal de paix et de fraternité laisse parfois la place à des expressions militantes moins angéliques⁴². Toutefois, ce qui nous intéresse ici est moins l'instrumentalisation que l'URSS a pu faire de ces Festivals que l'impact qu'ils eurent sur l'histoire de la danse en Mongolie. Pour comprendre le point de vue des Mongols sur leur participation à ce festival, le témoignage de Dolgorsüren, devenue depuis une

⁴² Ce dont témoigne par exemple le boycott, au Festival de Moscou en 1985, de la chanson « Déserteur » de Renaud, jugée trop pacifiste.

personnalité éminente de la danse mongole, qui participait à la délégation en tant que danseuse, s'avère aussi précieux que révélateur⁴³.



Figure 22 À gauche, affiche française pour le premier Festival mondial de la jeunesse et des étudiants⁴⁴. À droite, la délégation mongole exhibant un portrait du dirigeant Choibalsan. © Archives personnelles de Chuluun Chinbat et Gonchigsüren Oyuunchimeg, avec leur aimable autorisation.

Le texte est d'abord une source d'information sur la composition de la délégation mongole, qui comprend en tout trente-six délégués⁴⁵ (*tölөөлөгч*). Celle-ci vise à donner un panorama des savoir-faire artistiques et culturels de la Mongolie moderne (chant, danse, musique, cinéma, peinture, cirque dont contorsion, le théâtre étant représenté par l'association des chanteurs, danseurs et musiciens) et un échantillon des « jeux virils⁴⁶ ». Artistes et sportifs sont

⁴³ Rendu disponible dans un ouvrage paru tardivement, en 1993, le témoignage de Dolgorsüren, qui mêle éléments de description et impressions de voyage, est probablement tiré d'un carnet comme ceux que les artistes en tournée étaient encouragés à tenir. Ces carnets visaient, semble-t-il, à la fois à « favoriser l'émergence d'un sujet tourné vers le constant dépassement de lui-même et sa participation à l'édification d'une société meilleure » (Legrain 2014 : 163-164) et dans une certaine mesure à donner lieu, après leur retour, à une circulation restreinte, sous forme de lectures édifiantes d'extraits choisis par exemple, auprès des camarades restés en Mongolie. Il est difficile d'émettre des hypothèses solides sur les raisons de cette parution tardive. Faut-il supposer qu'il existait une version antérieure de ce témoignage ? Cette version a-t-elle été distribuée dans un cercle limité d'amateurs ? Le texte a-t-il été censuré à certaines périodes ? L'explication réside-t-elle plus simplement dans des facteurs pratiques (le temps ou l'argent nécessaires à l'entreprise de publication) ou psychologiques (tenant à la motivation de l'auteur) ? La danseuse Alimahüü, qui était du voyage, aurait aussi raconté maintes et maintes fois ce voyage à ses enfants, évoquant par exemple son étonnement devant la misère des pays traversés, ravagés par une guerre qui n'a pas touché directement le territoire mongol.

⁴⁴ <https://www.kiobuy.com/javax.faces.resource/dynamiccontent.properties.jsf?ln=primefaces&pfid=Gqz0l%2FsFTTxMltMfRpyJx9gi%2FaXcs9dz&pfdr=sc&id=45467&f=1840x1840&pfdr c=true> consulté le 20.04.2018.

⁴⁵ Vingt-et-un employés du Théâtre central, dont cinq chanteurs solistes (*duuchin*), huit danseurs (*büjigichin*), huit musiciens (*höggimchid*) ; cinq artistes de cirque (*cirk*) ; deux lutteurs (*böh*) ; deux archers (*mergen harvaach*) ; un peintre (*zuraach*) ; un caméraman (*kino opêrator*) ; le directeur du Théâtre central, le directeur de l'Union des Jeunesses révolutionnaires mongoles (*Mongol Huv'sgalt Zaluuchuudyn eveliin töv horoony heltsiin erhlegch*), un représentant du ministère des Affaires étrangères, (*gadaad yaamny ajiltan*) et un représentant du ministère de l'Intérieur (*dotood yaamny ajiltan*) présents pour suppléer à l'absence de représentation diplomatique instituée entre la Tchécoslovaquie, pays d'accueil du Festival, et la Mongolie.

⁴⁶ Lutte et tir à l'arc traditionnels seulement car, précise Dolgorsüren, la course de chevaux n'a pas pu être représentée (Dolgorsüren 1993 : 36-37) !

accompagnés du directeur du Théâtre central, d'un opérateur de cinéma, chargé de réaliser un film documentaire sur la participation mongole à l'événement, ainsi que de trois officiels, à savoir le responsable de l'Union des jeunesses révolutionnaires mongoles, organe sous la responsabilité duquel est placée la participation aux Festivals, et deux représentants du gouvernement, l'un représentant le ministère de l'intérieur, l'autre le ministère des affaires étrangères (Dolgorsüren 1993 : 36-37). Cette double représentation, artistique et politique, rend sensible l'enjeu d'une telle délégation : les artistes sont là pour incarner la nation à travers différents modes d'expression artistique, et leur prestation, encadrée par des officiels de rangs divers, fait office d'une prise de position diplomatique de la Mongolie sur la scène internationale.

Revu et approuvé par Moscou, où la délégation mongole fait escale en se rendant (en train) à Prague, le programme des prestations proposées par la Mongolie se décline selon les modalités suivantes : le spectacle (*koncêrt*), l'exposition de peintures et de costumes⁴⁷, et les démonstrations sportives, visant à mettre en valeur les particularités culturelles de la Mongolie. Le programme du concert comporte plusieurs chants traditionnels mongols et kazakhs, trois danses (sur lesquelles nous reviendrons plus en détail), des extraits de l'opéra « Trois personnages dramatiques » (*Uchirtai gurvan tolgoi*, livret de Natsagdorj), produit du réalisme socialiste mongol des années 1930, et des démonstrations de contorsion. Enfin, « les sportifs ont donné des démonstrations de tir à l'arc mongol, de lutte mongole traditionnelle, de lutte libre, lutte classique, sambo, judo avant que presque tous les membres masculins de la délégation ne se prêtent au jeu d'un mini-tournoi de lutte mongole » (Dolgorsüren 1993 : 38-39).

Les modalités de participation de la délégation mongole au Festival ne sont pas sans rappeler l'organisation des « décades », mises en place à partir de 1936 et qui mettent à l'honneur à Moscou, durant une dizaine de jours, à travers des manifestations culturelles et sportives typiques, un pays frère. Les délégations étrangères étaient accueillies en grande pompe dès leur arrivée à la gare, la ville se parait des couleurs du pays à l'honneur, les participants recevaient d'importants financements et des récompenses et les décades s'achevaient sur une réception officielle auprès des plus hauts responsables culturels d'URSS (Swift 1968 : 159 ss.). Chapeauté par le Comité des affaires artistiques puis directement par le ministère de la culture, les « décades » sont, à bien des égards, la contrepartie centripète (des pays frères vers Moscou) de l'envoi centrifuge d'experts russes (du centre vers la périphérie), notamment dans les républiques d'Asie centrale. Elles s'inscrivent dans une politique d'intégration et de contrôle qui consiste à doter chaque république d'une institution dédiée à l'opéra-ballet et de son propre répertoire de ballets et d'opéras conformes au principe, énoncé par Staline en 1934, « national dans la forme, socialiste dans le contenu » (cf. Frolova-Walker 1998). Dans ce contexte, les « décades » sont parfois décrites comme des moyens de contrôler le

⁴⁷ S'agissant de l'exposition de costumes, il faut probablement considérer qu'il ne s'agit pas seulement d'une exposition de vêtements sur mannequins ou sur cintres, mais aussi de dessins et peintures de costumes et ornements vestimentaires, comme le suggère la présence du peintre Yadamsüren, spécialisé dans la documentation encyclopédique des costumes historiques et ethniques (Aubin 2012).

contenu idéologique des productions artistiques, mais sont en réalité l'occasion d'évaluer la qualité artistique des œuvres, selon des critères esthétiques relevant des « grands genres » occidentaux de l'opéra et du ballet. L'URSS mesure ainsi en retour l'efficacité de l'envoi d'experts artistiques dans les pays satellites, tout en stimulant une émulation entre ses « petits frères » qui sont dès lors placés en compétition internationale. La supervision de Moscou, l'accueil pavoisé des délégations à la gare, avec cris de joie et air d'accordéon, le mélange de délégués artistiques et de représentants politiques, l'émulation entre les différentes nations, mais aussi le choix d'éléments emblématiques les plus typiques de la culture de chaque pays et en particulier la nécessité de présenter un programme de danse invitent à voir dans les Festivals mondiaux des versions amplifiées des décades⁴⁸.

Pourtant, à la lecture du témoignage de Dolgorsüren, les Festivals apparaissent dotés d'une dimension supplémentaire : alors que les décades consistent, pour chaque nation, à se produire aux yeux de Moscou, le Festival est aussi conçu comme la rencontre interculturelle de toutes ces nations entre elles. L'inauguration du festival, par exemple, est placée sous le signe de la concorde des nations dans la diversité culturelle et linguistique. Selon Dolgorsüren une grande émotion s'empare de tous lorsque résonne, dans toutes les langues à la fois, la marche de la Fédération mondiale de la jeunesse démocratique⁴⁹. L'exposition de costumes attise aussi, par la diversité culturelle qu'elle déploie de façon immédiatement perceptible, la curiosité des délégués de toutes les nations⁵⁰. De fait, la curiosité pour la diversité des nations ainsi rassemblées est aussi, durant le Festival, une expérience quotidienne de rencontre et d'étonnement réciproque :

« Il faut bien dire qu'ils (les autres participants) ne savaient en général à peu près rien de notre pays ni de la jeunesse mongole. C'est pourquoi ils étaient très curieux de nous connaître. Et nous, en retour, nous n'avions jamais vu une telle concentration de gens de peau noire, jaune, blanche, de tant de nationalités (*ündestniig*) différentes. Ainsi nous regardions avec une curiosité réciproque, en nous comparant entre nous, les vêtements et parures les uns des autres⁵¹. » (Dolgorsüren 1993 : 40)

Les montages et les commentaires des documentaires mongols commémorant les Festivals ultérieurs suggèrent que cet esprit de curiosité réciproque, particulièrement sensible lors de

⁴⁸ Je n'ai pas trouvé de trace de la participation de la Mongolie à des « décades » avant la date du premier Festival (elle y participera ensuite à plusieurs reprises et avec succès).

⁴⁹ Composée en 1945 sur une musique de Novikov (et non de Tulikov comme l'écrit par erreur Dolgorsüren) et des paroles de Lev Oshanin.

⁵⁰ « Dans le programme du Festival, l'exposition des modèles (*mayag*) de costumes nationaux (*ündesnii*) suscita un grand intérêt. Les délégués tchécoslovaques et ceux d'autres pays d'Europe montrèrent une grande curiosité devant les modèles de costumes d'hier et d'aujourd'hui de toutes sortes de nationalités (*ündestnii*) venus des pays du monde entier ». *Ene ih naadmyn hötölbört orson ündesnii huvcasny mayag üzüüleх үзлэг ий сонин байлаа. Тив дельхиин олон улс гүрний янз бүрийн үндестний ert, одоогийн huvcasny загварыг Чехословак болон Европын busad орноос ирсен зочид төлөөлөгчид ий сонирхсон yum. Түүнд манай төлөөлөгчид, Mongol tuurgatnyhaа yastan үндестний ert, өдгөөгийн huvcas, yalanguyaa бүтэн эс jurmaар n' өмссөн ноёд хатагтай naryн yamba эслолын huvcsyг өмсөж үзүүлсэн yum* (Dolgorsüren 1993 : 40).

⁵¹ *Tednii олонхи n' манай орны тухай, yalanguyaa Mongolын залуучуудын талаар төдii л меддеггüи байсныг heleх heregtei. Tiim uchraас bidniig tun ий сонирхож, bid ch tednees dutahgüи har, шар, cagaan ар'stai tiim олон янзын үндестнийг negen door tiim олноороо huran cuglarsныг үзееггүйг heleх үü өмссөн зүүсен, гоёсон goodсон байдлыг n' сонирхон өөр hoorond n' jishin har'cuulj сонирхож л бай бilee.*

cette première occasion, ne s'amenuise pas avec le temps. Ce premier Festival mondial, qui donne le ton des autres, est donc perçu du point de vue mongol comme une double occasion de faire montre d'éléments emblématiques de la culture mongole et de l'inscrire dans le concert international des nations socialistes. Dans ce but, la danse apparaît comme un média particulièrement efficace.

2.2.3 Des aristocrates *halh* et des bols *dörvöd*

Le nombre de danses du programme (trois : *Eerenceg*, *Ahanbee*, et *Dörvöd biêlgee*) et le nombre de danseurs de la délégation (huit), confirment l'importance cruciale accordée par la Mongolie à la présentation de l'art de la danse lors du Festival. Ce que nous savons de ces danses, qui peuvent être considérées comme les premières « danses nationales » mongoles, et de la façon dont elles ont été composées apparaît en outre révélateur de la dynamique qui préside à la genèse de la danse mongole scénique.

Eerenceg : le chorégraphe russe et l'intellectuel mongol

Romanovskii arrive en Mongolie à la toute fin de l'année 1945. Dès 1946, il met en place un cursus d'enseignement professionnel de la danse, destiné à former des spécialistes reconnus, au sein de l'École des arts, futur Conservatoire. Parallèlement à ce projet, il poursuit le travail amorcé par Kuznêcova d'une part dans la formation professionnelle des artistes du Théâtre central, d'autre part dans la création d'un répertoire mongol, avec en vue le Festival mondial. La première chorégraphie « mongole » de Romanovskii, « Le chasseur et la gazelle » (*Anchin ba zeer*), est un drame musical et dansé mettant en scène, dans une Mongolie « féodale », un chasseur issu du peuple, l'aristocrate qui l'emploie, et la gazelle. La pièce, selon la description qu'en donne Dolgorsüren (qui précise néanmoins que la chorégraphie en est perdue), veut éveiller chez le spectateur de la haine envers le méchant (*muu sanaat*) aristocrate et émouvoir les cœurs sensibles avec la pauvre gazelle (Dolgorsüren 1993 : 20-21). Une structure narrative forte, un drame humain centré sur les abus d'une classe puissante, un contexte qui confère à celui-ci une couleur locale et une expressivité scénique qui repose principalement sur la technique corporelle du ballet semblent inscrire cette pièce dans la continuité des opéras et ballets que les pays d'Asie centrale proposent lors des décades dans les années 1930.

Pourtant, la chorégraphie que présente Romanovskii au Festival mondial, si elle prend aussi pour thème l'aristocratie pré-révolutionnaire mongole, donne de celle-ci une tout autre image. *Eerenceg*, sur une musique de B. Damdinsüren⁵², est la chorégraphie emblématique présentée au Festival de 1947 (voir vidéo 29 : *Eerenceg*). Elle se donne pour la reconstitution d'une danse des aristocrates du temps du Bogd Han, comme le précise la notice d'une représentation récente de cette danse : « *Eerentseg*, the Palace Dance : The dance originated from palace dance of Bogd Khaan, who wielded sacred and secular power in Mongolia⁵³ ». Les costumes sont des

⁵² À ne pas confondre avec le poète C. Damdinsüren.

⁵³ Spectacle *Mongolian Melody*, scène du Centre des transports routiers (*Avto teeveriin töv*), Ulaanbaatar, le 09.07.2010.

spécimens de costumes historiques des aristocrates de la cour du Bogd Han⁵⁴, sauvés des destructions des années 1930 dans un but de documentation et d'enrichissement des musées. Ces imposants costumes, faits de lourdes robes richement ornées, plus longues pour les femmes, incluent pour tous les bottes à pointes recourbées de forme si typique, tandis que la coiffe des femmes, particulièrement imposante, est constituée d'étuis à cheveux en forme de cornes ornés de plaques d'argent⁵⁵. Les costumes et coiffes des quatre hommes les distinguent entre eux, peut-être de façon à représenter les quatre provinces historiques (*aimag*) héritées du démantèlement de l'empire gengiskhanide à la fin du XVI^e siècle et conservées comme divisions territoriales sous l'administration mandchoue⁵⁶. La chorégraphie met quant à elle en exergue l'allure digne et solennelle des aristocrates de l'époque, dans une danse qui rappelle curieusement les pavanés des cours européennes. Les quatre danseuses entrent et font une légère révérence, joignant par en-dessus la paume droite à la paume gauche sous les longues et larges manches, puis les hommes entrent et les rejoignent pour former quatre couples mixtes. Ceux-ci évoluent ensuite, selon une marche solennelle, accentuée par les lourds costumes et le rythme de la musique, suivant des schémas spatiaux géométriques (jets d'eau, spirale, cercle, etc.) organisant soit les quatre couples les uns par rapport aux autres, soit les mouvements des hommes par rapport à ceux des femmes et inversement. Cet esprit de pavane⁵⁷ suggère que Romanovskii s'est inspiré du genre des « danses historiques » ou « danses de cour », qui constitue un genre à part entière dans les académies de danse en Russie⁵⁸, pour faire cette chorégraphie. Un genre chorégraphique russe donne ici sa forme scénique à un thème historique mongol. Pourtant, il faut aussi prendre en compte, à côté du chorégraphe russe, le rôle d'un autre personnage, qui serait quant à lui à l'origine de l'inspiration historique de cette danse.

Quoique rarement évoqué à ce titre, l'intellectuel Rinchen serait, selon Dolgorsüren, un des artisans de cette reconstitution⁵⁹. Passionné d'histoire, de philologie et d'ethnographie, Rinchen

⁵⁴ D'après Oyuunchimeg, fille de la danseuse Alimahüü qui participe à la délégation. Sur Alimahüü, voir infra.

⁵⁵ Comme ceux qui servent de modèle à la coiffe de la princesse Leila dans *Star Wars*.

⁵⁶ Il s'agit des provinces de Tüsheets han, Secen han, Zasagt han, Sain noën han.

⁵⁷ Il ne s'agit pas ici d'identifier catégoriquement la pavane en tant que telle, mais de souligner qu'avec de tout autres costumes, la même danse pourrait sans trop de peine passer pour une reconstitution d'une « danse du palais » solennelle européenne du XVI^e ou XVII^e siècle.

⁵⁸ Rappelons que le ballet russe dérive de la tradition française, importée dans les théâtres de Moscou et de Saint-Petersbourg dans le courant du XIX^e siècle par le chorégraphe d'origine marseillaise Marius Petipa. Cela explique que les termes techniques du ballet, utilisés dans le monde entier, soient français.

⁵⁹ Fils d'un garde-frontière de Kiakhta (mn. Hiagt, à la frontière russo-mongole), Byambyn Rinchen est instruit à l'école russe et rejoint tôt les mouvements révolutionnaires. Passionné de philologie et d'histoire, il fait des études à l'Institut d'études orientales de l'Académie des sciences à Leningrad sous la tutelle du célèbre mongoliste Vladimirtsov. À son retour en Mongolie en 1927, il fonde avec le Bouriate Jamtsarano l'Institut d'études philologiques de Mongolie, précurseur de l'Académie des sciences (*Shinjleh uhaany akadêmi*, souvent abrégé en ShUA dans les textes). Échappant de justesse aux purges de 1937 (au contraire de son collègue qui y laissera la vie), il revient en odeur de sainteté au début des années 1940 et se voit confier un poste important au journal *Ünen*, « La vérité », équivalent mongol de la *Pravda* soviétique. Pour les intellectuels comme Rinchen et Damdinsüren, les années 1940 et 1950 sont, contrairement aux décennies précédentes et suivantes, une période faste, où les voix de ceux qui défendent la voie d'un socialisme ancré dans les traditions mongoles se font entendre avec force. Cet état de grâce ne durera guère, et Rinchen, exclu du journal *Ünen*, sera réprimandé à plusieurs reprises pour son intérêt suspect pour l'aristocratie mongole. En 1948, son attaque directe d'un conseiller soviétique lui vaudra des ennuis. Il sera également en proie aux accusations publiques de *Ünen* en 1959 ; le journal utilise notamment le film *Cogt taij* dans ses

défend avec ferveur l'idée que la Mongolie possède une culture et une histoire riches, dignes des grandes traditions et de la grande Histoire de l'occident, et que la Mongolie moderne doit se construire sur ces traditions plutôt qu'en les remplaçant par des cultures importées. L'admiration de Rinchen pour l'aristocratie halh comme fondement historique de la culture mongole est sensible dans le film *Cogt taij* (1945⁶⁰), dont Rinchen est l'un des scénaristes, et où les aristocrates halh sont dépeints non seulement comme de valeureux patriotes, mais aussi comme les détenteurs d'une culture mongole à préserver. Pour Rinchen, la danse aussi a son rôle à jouer dans la préservation du patrimoine mongol. Dans un article daté de 1958⁶¹ (Rinchen 1958) l'intellectuel plaide pour une « danse mongole » qui tiendrait son caractère proprement mongol de la reconstitution de danses historiques, reconstitution qui s'inspirerait, comme il le suggère avec précision, des danses cérémonielles du palais allusivement évoquées dans des manuscrits mongols (ou traduits en mongol, tel le *Yuan shi*) remontant à l'époque des Yuan. Quoique paru longtemps après la chorégraphie *Eerenceg*, le texte semble pourtant devoir être lu comme la recette qu'aurait suivie par Rinchen pour la composer.

La valorisation des aristocrates mongols, aux antipodes de la vision négative véhiculée par « Le chasseur et la gazelle », prend ici un relief d'autant plus singulier qu'il ne s'agit pas seulement d'une pièce destinée à un public mongol, mais de l'expression chorégraphique de la Mongolie pour le public russe et international (socialiste) du Festival mondial de Prague. À ce titre, elle est révélatrice du double mouvement, d'ancrage local et de formalisation internationale (c'est-à-dire russe), qui préside à l'émergence de la danse mongole scénique dans ce contexte, ici illustrée par la collaboration entre Romanovskii, le chorégraphe russe, et Rinchen, l'intellectuel mongol. Cette dynamique, qui prend avec *Eerenceg* la forme d'une reconstitution historique, s'articule d'une autre façon dans un autre type de « danse mongole » qui émerge à cette époque, qu'on peut appeler les danses des ethnies mongoles, et dont *Dörvöd biêlgee*, l'autre danse emblématique présentée au Festival mondial de 1947, constitue l'archétype.

Les danses des ethnies mongoles

Romanovskii est crédité par les auteurs mongols d'avoir donné une « forme théâtrale » (*têatrchilsan helbeer*) et la dimension d'une « composition artistique » (*deg zohiomj*) aux danses mongoles locales (Nanjid 2009b : 39). De ce point de vue, sa qualité de chorégraphe russe est associée à un intérêt manifeste pour les traditions locales :

« Ya. V. Romanovskii, en plus d'enseigner la danse et de monter des chorégraphies pour nous, faisait de très sérieuses recherches (*sudlaga*) sur la danse mongole (*mongol büjig*). Il

accusations. Cela n'empêchera pas Rinchen de poursuivre son œuvre scientifique colossale, en participant à la fondation de l'Académie des sciences en 1961, puis en continuant ses recherches de terrain et d'archives et ses publications jusqu'à sa mort en 1977. Sur Rinchen, voir notamment Atwood 2004 : 476-477.

⁶⁰ Le film, qui relate la lutte désespérée des princes halh de Mongolie centrale, au début du XVII^e siècle, contre les Mongols Oirad, récents alliés du Dalai Lama et du bouddhisme des « bonnets jaunes », dépeint officiellement la lutte patriote des Mongols halh contre l'obscurantisme religieux et l'ingérence étrangère, et fait des Oirad les artisans à terme de la domination mandchoue. Le héros, *Cogt taij*, y est dépeint comme un prince éclairé, amoureux des arts et de la poésie.

⁶¹ Mais la date de publication n'empêche nullement qu'elle reflète des idées et des recherches mises en œuvre bien plus tôt.

avait l'habitude d'enquêter auprès des savants et des intellectuels de notre pays, mais aussi auprès des gens du peuple et de collecter des données en grand nombre sur des sujets comme l'histoire mongole ou les ethnies et la culture (*soël ugsaatny*) [...] Grâce à ses propres recherches, il a enrichi le répertoire de notre théâtre de plusieurs danses, comme par exemple la danse populaire (*ardyn*) chantée *Ahanbee* de l'ethnie *üzemchin* et, sur une musique de *Damdisüren*, une « danse ancienne⁶² » (*Ertnii büjig*) ». (Dolgorsüren 1993 : 23-24)

Cette remarque permet de contextualiser la création des deux autres danses présentées au Festival de 1947, *Ahanbee*⁶³ et *Dörvöd biêlgee*. De la première, nous ne savons que ce que Dolgorsüren en dit dans cet extrait : elle est d'inspiration *üzemchin* (une ethnie mongole⁶⁴). De la seconde en revanche, chorégraphiée par Luvsangunga, danseur du Théâtre central et disciple de Romanovskii, nous avons des photos et des vidéos qui permettent de se rendre compte de la parenté étroite entre la chorégraphie et le *bii biêlgee* des bols (voir chapitre 1) des *Dörvöd*. Dansée pour la première fois par Alimahüü lors du Festival de 1947, la danse des bols est aujourd'hui à la fois un emblème chorégraphique de la Mongolie et un « classique » de la danse mongole⁶⁵ (voir vidéo 30 : *Dürbet*). Dans la lignée de cette chorégraphie fleurissent, dans les années 1950, les chorégraphies des ethnies mongoles, comme en témoignent quelques titres de danses⁶⁶ composées par des danseurs et chorégraphes du Théâtre central, tous disciples de Romanovskii. Ainsi, à côté de la reconstitution historique se dessine une autre façon de conférer à la danse un caractère mongol typique, qui passe par la mise en scène, embellie par l'art chorégraphique russe, de danses locales associées à des ethnies du territoire mongol. Pourtant, ce type d'œuvres n'est pas imputable seulement aux recherches « ethniques » des chorégraphes sur les danses locales ; ce sont aussi, parfois, des danseurs locaux qui en sont à l'origine, comme en témoigne de façon exemplaire le cas du *büich torguud Pürevjal*.

Enfant d'origine *torguud*, *Pürevjal* est élevé dans l'entourage d'un prince *torguud* amoureux des arts. Il fait partie de cette élite locale relativement cultivée que les changements de régime successifs et l'élimination de l'aristocratie projettent à des postes locaux dès 1921. Son goût pour les choses de l'art et son talent artistique (musical en particulier) l'amène du district de *Bulgan*, à l'extrême sud-ouest de la Mongolie actuelle, au centre de province, *Hovd*, en 1931, où il participe à la fondation du club culturel de *Hovd* avec des personnalités comme *Jam''yaan*.

⁶² Ya. V. Romanovskii bagsh bidend büjig zaah, büjig tavihaas gadna Mongol büjgiin talaar neleel buur'tai sudlaga hiij manai erdemten sheeten, jiriin ard olnoos mongolyn tüüüh, soël ugsaatny sudlaltai holbootoi ih züiliig asuu j temdeglej avdag hin baiv. [...] Ööriin sudalgaand ündesten üzemchin ardyn « Ahanbee » duug büjig, Damdinsürengiin högjim « Ertnii büjig » zereg hed heden büjig tav'j tēatryn uran бүтээлийг байгуулж өгсөн юм.

⁶³ Graphié *Ahanbai* par Nanjid 2009b : 39. Le terme évoque plutôt un nom propre à consonance kazakh. Le compositeur est *Mördorj*.

⁶⁴ Nous ignorons, par exemple, si elle mettait en scène des coutumes et costumes typiques de cette ethnie mongole, si elle s'inspirait d'une danse populaire vue par Romanovskii ou si seuls la musique et le chant étaient porteurs de cette coloration ethnique.

⁶⁵ De nombreuses chorégraphies ont repris le thème des bols, devenu emblématique.

⁶⁶ De Luvsangunga *Torguud ardyn biêlgee Chudraa* (sic), *Dörvöd, Halh*, de Radnaa *Bayad, Hasag* (Kazakh), *Buriad, Torguud*, de Luvsangombo *Caatan, Buriad*. (Dolgorsüren 1962 : 39-40)

De 1933 à 1937, il perfectionne et professionnalise sa formation musicale auprès des artistes du Dôme vert sous la houlette des musiciens Dashdeleg, Dashdulam, Altangerel (Jadambaa 2008 : 224), avant de retourner fonder le club culturel du district torguud de Bulgan. Au moment où le Théâtre central se prépare pour le premier Festival de la jeunesse, en 1947, il est invité à venir enseigner les danses du répertoire du *bii biêlgee* torguud, dont il passe pour maître, aux danseurs du Théâtre central. C'est ainsi que la danse torguud *Agsal*, probablement remaniée par Romanovskii pour la scène, devient une pièce emblématique de l'histoire de la danse mongole⁶⁷ (Nanjid 2009a 16, Nanjid 2009b : 19-20). Il est vraisemblable que des chorégraphies comme *Cacal* et *Dörvöd biêlgee*, dont la proximité avec le *bii biêlgee* est très sensible, aient été intégrées au répertoire, alors naissant, des danseurs professionnels de la capitale, via ce type d'intermédiaire. Ce parcours de Pürevjal, qui, d'ancien élève musicien au Théâtre central, y revient comme maître de la danse *bii biêlgee*, illustre aussi le changement de perspective perceptible à l'époque : à un centre qui impose des arts modernes à la périphérie, comme dans la musique des années 1930, se substitue désormais un centre qui s'inspire des pratiques locales. Le développement tardif de la danse fait de ce mouvement d'inspiration locale volontariste une des caractéristiques de cet art, sous différentes formes. La danse mongole scénique qui émerge à la suite du Festival mondial de 1947 se dessine ainsi à la confluence d'une mise en forme selon des critères chorégraphiques internationaux (russes) et des thématiques et inspirations nationales, à travers la reconstitution historique d'une part, l'inspiration des danses des ethnies locales de l'autre.

La « première ballerine mongole »

Deux photos de la danseuse Alimahüü, qui fera plus tard carrière comme ballerine à l'Opéra-ballet (voir infra sur cette institution), illustrent de manière exemplaire ces deux aspects complémentaires de la danse en Mongolie dans les années 1940. Fille de Jam'yaan, musicien de talent, militant de la première heure et fondateur du premier club culturel à Hovd, Alimahüü rejoint en 1936 le Théâtre central. La première photo, datée de 1943, la représente en tutu, dans une « attitude » (figure de danse classique) sur pointe, en train de danser, avec les danseurs de sa génération, une chorégraphie de Kuznêcova : Alimahüü est considérée comme la première ballerine mongole (Nanjid 2009b : 43). La seconde photo représente la même interprète, en 1947, au Festival de Prague, en train d'effectuer la danse *Dörvöd biêlgee*, inspirée du *bii biêlgee* dörvöd. Les circonstances de ces danses, c'est-à-dire les occasions immortalisées par ces photos, sont non moins significatives que les danses qu'on y voit. La première danse a été donnée à l'occasion d'une soirée-gala au Théâtre central, déployant devant les yeux des officiels mongols la maîtrise locale, désormais incontestable, d'un art international et prestigieux, une « grande tradition »

⁶⁷ Elle sera dansée devant un public international à au moins trois occasions ultérieures (lors des deuxième, troisième et quatrième Festivals mondiaux de la jeunesse et des étudiants). Son interprète principal, D. Bulhüü, sera dès lors surnommé « Agsal Bulhüü », selon une pratique consistant à nommer les artistes d'après les œuvres les plus emblématiques de leur carrière. Cette danse, qui rappelle les faits et gestes du héros torguud Agsal (voir chapitre 1), est aujourd'hui un classique de la formation des jeunes danseurs professionnels, et des « citations » de la musique d'Agsal et de la danse originale sont régulièrement insérées dans des chorégraphies d'inspiration torguud.

(Marsh 2009 : 14). Inversement, la seconde photo est prise à l'occasion du premier Festival mondial de la jeunesse et des étudiants : la Mongolie y donne à voir ses traditions les plus pittoresques, les plus locales, devant un parterre international, composé des délégations de soixante-douze pays. Malgré les différences évidentes entre les deux types de danses mobilisés et entre les circonstances de leur déploiement, le fait que la même danseuse incarne aussi bien l'une que l'autre est significatif de la façon dont se constitue une danse mongole professionnelle à cette époque. Elle se donne en effet à voir comme une pratique qui fait la synthèse entre l'art du ballet russe (et de pratiques connexes comme la danse de caractère), et les danses locales, en particulier le *bii biêlgee*, et qui existe sous le double regard des Mongols et d'un public étranger, soviétique ou international. Il est significatif que l'attention portée à la dimension locale de la culture mongole par les intellectuels mongols rencontre, précisément à cette époque, l'exigence de productions d'œuvres pittoresques portée par les Festivals supervisés par Moscou. Entre exigence de professionnalisation par le ballet classique et mobilisation de l'histoire et des danses d'ethnies locales se révèle ainsi une vision de la culture mongole qui, dans la façon dont elle s'incarne dans la danse du moins, relève à la fois d'une intégration réussie au concert des nations et d'un ancrage local prononcé (cf. Blanchier 2017). Si les danses présentées au Festival mondial tracent les linéaments de la « danse mongole scénique », au croisement de l'art scénique et professionnel du ballet et de l'intérêt pour la culture locale, la danse « populaire » (*ardyn*) mongole ne s'invente véritablement comme art autonome qu'à partir de sa séparation institutionnelle d'avec la danse classique, dans la décennie suivante.



Figure 23 Alimahüü, la « première ballerine mongole », à gauche en 1943 dans la « Valse des fleurs », à droite en 1947 dans *Dörvöd biêlgee*, au Festival mondial de la jeunesse et des étudiants de Prague. © Archives personnelles de Chuluun Chinbat et Gonchigsüren Oyuunchimeg, avec leur aimable autorisation.

2.3 Les années 1960 : le temps de l'Ensemble national

Si la danse apparaîtrait, jusqu'aux années 1940, comme un genre peu mobilisé par rapport au théâtre ou à la musique, la professionnalisation de cet art et le rôle qu'il est amené à jouer dans les Festivals internationaux invitent à prêter attention à une autre dimension du rôle politique de la danse : celle-ci est en effet moins mobilisée comme mise en scène de l'idéologie socialiste que comme représentation exemplaire de la nation mongole. Un tel rôle implique la création d'une danse « nationale » mongole, à la fois professionnelle selon des critères internationaux et relevant d'une inspiration locale reconnaissable. La création d'une danse nationale mongole, lancée par le premier Festival de 1947, se met en place à partir des années 1950 et 1960 au sein d'une nouvelle institution, l'Ensemble national.

2.3.1 La séparation des genres

Génitif du mot *arad/ard* qui désigne d'abord la petite paysannerie prérévolutionnaire puis, plus largement le « peuple » révolutionnaire, l'adjectif qualificatif *ardyn*, littéralement « du peuple », possède en contexte socialiste d'évidentes connotations politiques. Dans des expressions comme *Ardyn nam* « le parti du peuple », *Ardyn huvo'sgal'*, « la révolution du peuple », il désigne bien sûr le « peuple » au sens marxiste, comme entité politique et révolutionnaire. Mais dans des expressions comme *ardyn urlag* (« les arts populaires »), *ardyn högjim* (« la musique populaire ») ou *ardyn büjig* (« la danse populaire »), il est souvent traduit par l'anglais « folk » (ainsi *ardyn duu büjgiin chuulga*, « folk dance and song ensemble »). Dans ce contexte il renvoie plutôt au « peuple » comme entité culturelle (le *Volk* du romantisme allemand) détentrice d'un « folklore » distinctif. En ce sens, il est souvent employé comme quasi-équivalent de *ündesnii* « national » (parfois *ündestnii*), idiome prisé dans les années 1930 où il s'agit de favoriser le « développement » (*högjil*) d'une culture « nationale » (*ündesnii*) (Legrain 2014 : 94). Toutefois, le terme *ündesnii* devient rapidement suspect de « nationalisme » (*ündesnii üzel*) (Bulag 1998 : 47) et se voit avantageusement remplacé par *ardyn* : les « chants populaires mongols » (*mongol ardyn duu*) se veulent « populaires » à la fois en tant qu'émanation du peuple révolutionnaire et en tant qu'émanation d'une identité culturelle d'extension nationale⁶⁸.

Cette ambivalence n'est pas qu'une question de vocabulaire : elle est au cœur de la fondation d'un Ensemble national et de la « danse populaire mongole » qui s'épanouit dans les années 1960. Le quatrième édit (*tushaal*) du chef de la section chargée des affaires artistiques en date du 15 février 1950 avait déjà recommandé la fondation d'un Ensemble de musique nationale, danse et chant populaires⁶⁹. Quelques mois plus tard le décret n° 72/114 de la conférence du Bureau politique du comité central du PRPM en date du 1^{er} décembre 1950

⁶⁸ Il est à noter qu'aujourd'hui, le mouvement inverse semble s'observer : *ündesnii* tend à être considéré comme équivalent de *ardyn*, s'agissant des arts, et « national » apparaît comme synonyme de « populaire », au sens de l'anglais « folk » dans *folk dance*.

⁶⁹ *Ardyn duu, tanc, ündesnii högjmiin ansambl'*.

confirme cette première tentative en fondant « l'Ensemble national de chants et danses *populaires* de RPM » (*BNMAU-yn Ardyn duu tancny ulsyn ansambl*⁷⁰). Le décret de fondation de l'Ensemble national lui assigne les objectifs suivants :

« Développer, par tous les moyens, des productions artistiques du peuple donnant à voir la vie du peuple travailleur, et promouvoir les chants populaires, les danses et la littérature orale populaire. Dans le contenu des productions de l'Ensemble, on intégrera avec zèle [...] les objectifs suivants, à savoir faire la propagande de l'idéologie du parti auprès de toutes les couches de la société et montrer les luttes du peuple menées au nom de l'établissement du socialisme. L'orientation des productions artistiques de l'Ensemble doit consister en des œuvres qui montrent les fêtes et les danses, les instruments et les chants qui, issus du peuple, nous sont parvenus par la voie traditionnelle⁷¹. » (cité par Lhagvasüren 2005 : 11)

Une double orientation est d'emblée donnée à l'Ensemble national : le contenu doit être idéologique (*aguulga n'[...] manai namyn üzel surtlyn bodlogyg surtalchlah*) et la forme doit être « populaire » (*ardyn*). On croit reconnaître, presque mot pour mot (*ardyn* étant alors pris comme synonyme d'*ündesnii* « national »), la formule de Staline « national dans la forme, socialiste dans le contenu ». Dans les faits, cependant, le premier objectif est réduit à la portion congrue : le répertoire des titres de chorégraphies (hors ballets du répertoire de l'Opéra-ballet) de la fin des années 1940 au début des années 1960 que j'ai constitué ne laisse transparaître que quelques exemples de danses renvoyant à « la vie du peuple travailleur » (Soria 1955 : 38-39), qu'il soit impliqué dans des tâches collectives au sein de coopératives ou même qu'il s'amuse quand vient « le temps de la récréation saine et joyeuse » (*ibid.*) : « Travail » (*Hödölmör*) et « Les nettoyeurs » (*Ceverlegch*) de Luvsangombo, « Un matin à la coopérative » (*Negdeliin öglöö*) de Sanjilmaa, « Matin de fête » (*Bayaryn öglöö*) de Cerendulam, « Fête populaire » (*Ardyn bayar*) de Baldandorj ou « Noces » (*Hurim*) de Banzragch (Dolgorsüren 1962 : 41-43). La brièveté de la liste, qui tend ici à l'exhaustivité, est, bien qu'elle soit basée sur la seule connaissance des titres de ces danses, significative⁷². De fait, aucune danse mongole ne semble être l'équivalent de pièces comme *Les Partisans*, *Deux Premier mai*, ou *Viva Cuba!* de Moiseev (Soria 1955 : 54), qui mettent explicitement en scène des épisodes révolutionnaires. En Mongolie, un tel rôle d'illustration idéologique ne revient de toute évidence pas à la danse nationale mongole, mais plutôt aux

⁷⁰ Actuel « Ensemble académique national de chant et danse de Mongolie » (*Mongol ulsyn ündesnii duu büjgiin erdmiin chuulga*). Par souci de simplification on désignera désormais par Ensemble national cette institution, indépendamment de la variation de ses dénominations au cours de l'histoire.

⁷¹ *Hödölmörchin ardyn am'dralyг haruulsan ardyn uran бүтээлийг бүхий л аргаар хөгжүүлэх ба ардын дуу, тэнс болон ардын аман зохиолыг дэлгэрүүлэх явдал болно. Ансамблийн үйл ажиллагааны агуулга н'[...] хүн амын бүх давхаргад манай намын үзел суртлын бодлогыг сурталчлах, социализмыг багцуулахын төлөө ард түмний төмчлийг үзүүлэх, өмнөө багцаа зорилгуудыг шийдвэрлэхэд төднийг даичлан идэвхитэй оролцуулахад оршино. Ансамблийн уран бүтээлийн чиглэл н' ард түмний дундаас уламжлагдан ирсэн дуу хуур бүжиг наадмыг харуулсан уран бүтээлүүд байх ёстой.*

⁷² La danse « Quenouille » (*Eerüült*) de Sevjid, dont on pourrait s'imaginer qu'elle représente des femmes à la tâche dans des ateliers de filature, est surtout une variation formelle autour de l'objet « quenouille ». Les danseuses manipulent des objets coniques d'un peu moins d'un mètre de long censés représenter de grandes quenouilles, et leurs déplacements dans l'espace sont conçus pour figurer à l'échelle de la scène l'image d'une quenouille géante. On est loin de l'image que montrent les documentaires de propagande d'ouvrières penchées sur les machines à coudre, par exemple.

ballets. Alors que l'Ensemble Moiseev assume conjointement les deux rôles d'illustration explicite de l'idéologie socialiste et de valorisation des cultures populaires, l'Ensemble national se consacre dans les faits (dans le domaine de la danse du moins) à la seconde mission. L'institutionnalisation de la séparation entre les arts « classiques » (*songodog*), qui trouveront leur place au sein du Théâtre central d'une part (pour l'art dramatique), de l'Opéra-ballet de l'autre (pour la danse classique et le chant lyrique⁷³), et les arts dits « populaires » (*ardyn*) (musique mongole, danse mongole) de l'autre, va ainsi de pair avec une répartition des tâches. Aux institutions classiques, l'idéologie dans les « grands genres » occidentaux, aux arts populaires, l'illustration de la nation mongole. La création en 1967, sous la houlette de Dolgorsüren, d'un cursus complet de « danse populaire mongole » (*mongol ardyn büjig*) dans la section de danse du Conservatoire, sanctionné d'un diplôme professionnel de « danse populaire mongole » (*mongol ardyn büjig*) à côté de celui de danse classique (*songodog büjig*), vient consacrer cette répartition des tâches. C'est dans ce contexte que s'invente véritablement, comme genre autonome et non seulement comme simple facette de la danse en Mongolie, la danse nationale mongole.

2.3.2 *Mongol ardyn büjig* : l'invention d'une « danse populaire mongole »

Sevjid : une danse poétiquement mongole

La figure de Cerendulam Sevjid, « Grand maître de la danse scénique » (*taizny büjgiin tom mastêr*), « Grand savant de l'art de la danse » (*Büjgiin urlagiin nomch mergen*, Nanjid 2009b : 63) ou « Père et empereur de la danse mongole » (*mongol büjgiin haan eceg*) (Lhagvasüren 2005 : 34), près de trente ans après sa mort, domine de très haut la danse populaire mongole. Né en 1916 dans le district d'Altanbulag (province du Dornogov'), Sevjid reçoit d'abord une éducation religieuse au monastère de Tol', dans son lieu natal. De 1936 à 1939, il participe aux activités du club culturel de sa province natale, un club qui donnera naissance à l'actuel théâtre de Sainshand, connu encore aujourd'hui pour être une pépinière de talents en danse et un lieu privilégié de recrutement du Conservatoire et de l'Ensemble national. De 1939 à 1946, Sevjid est employé comme acteur-danseur au Théâtre de l'armée (*Cergiin Têatr*). C'est à cette occasion qu'il fait la rencontre, déterminante, quoique presque toujours passée sous silence dans les biographies, d'Igor Moiseev et d'autres maîtres de ballet russes qui le familiarisent avec une danse très technique, très acrobatique et porteuse d'une certaine vision de la chorégraphie des masses. De 1946 à 1959, Sevjid travaille comme danseur à l'Ensemble national, sous la houlette de Luvsangombo tout en contribuant à la mise en place des premiers théâtres de province, notamment à Hovd et Bayan-Ölgii, où il a laissé un souvenir ému. C'est aussi l'occasion pour lui de fréquenter les cultures des ethnies oïrad et de se familiariser avec le *bii biêlgee* de l'ouest. De 1959 à 1984, il est chorégraphe de l'Ensemble national. C'est durant cette période qu'il

⁷³ Le Théâtre d'art dramatique (*Ulsyn dramyn têtatr*) et l'Opéra-ballet (*Ulsyn duur' büjgiin erdmiin têtatr*) se séparent en 1963.

compose la plupart des chorégraphies emblématiques qui sont considérées comme des piliers de la danse mongole.

Les danses de Sevjid sont essentiellement décrites comme le produit d'un processus de « développement » (*högjil*), professionnalisation et surtout scénisation (adaptation au contexte de prestation de la scène théâtrale à l'italienne), de danses locales (Dolorsüren 1993 : 6-8, 12 ss.). Si cette dimension n'est pas absente dans certaines chorégraphies, les modes de composition reposant sur une « synthèse » de l'influence russe et des inspirations locales sont en réalité plus variés que ne le suggère cette seule optique de la scénisation des danses locales. Afin de nuancer l'idée d'une danse mongole produite par scénisation de pratiques locales, je propose de distinguer ici trois modalités selon lesquelles, dans les chorégraphies de Sevjid, s'articulent les influences chorégraphiques russes (ballet classique et « danse nationale » de Moiseev) et les éléments tenus pour typiquement mongols.

La modalité de composition la plus souvent reconnue par les danseurs mongols est la « scénisation » de danses locales. Comme dans *Dörvöd bii* de Romanovskii, il s'agit de « développer » (*högjüüle*) et « d'améliorer » (*saijuulah*), de donner une « forme scénique » (*taizny helber*) une danse empruntée au folklore d'ethnies mongoles, afin de la rendre présentable sur une scène à l'occidentale. Il s'agit notamment de lisser et d'amplifier les gestes, de fixer l'enchaînement des mouvements sur une musique composée, d'attendre du danseur un sourire de convention, ou encore d'organiser les entrées, les sorties et la configuration spatiale des danseurs dans l'espace scénique. Ce procédé concerne en très grande majorité des danses oïrad, mais aussi la danse bouriate *ëohor* et, dans une moindre mesure, la chorégraphie « Kazakh » (à l'exclusion de la section « Kazakh » de la Suite de danses ethniques dont il sera question au chapitre 4). Il est évidemment très difficile de comparer terme à terme les chorégraphies de Sevjid avec les danses locales dont il se serait inspiré ; s'agissant du *bii biêlgee* lui-même, rien ne prouve que le *bii biêlgee* qu'on observe actuellement n'ait pas été, au moins en partie, influencé en retour par les danses scéniques qu'il inspire. Toutefois, une chorégraphie comme *Sergelen biêlgee* montre, au contraire de *Dörvöd bii* de Romanovskii, la liberté que prend Sevjid vis-à-vis de son prétendu modèle. Non seulement l'ethnie à laquelle le *bii biêlgee* serait emprunté disparaît, mais la chorégraphie est essentiellement constituée de déplacements à petits pas de danses de caractère, avec ici et là quelques secousses d'épaules qui rappellent à peine le *bii biêlgee*. Il est de fait difficile de retrouver, chez Sevjid, le lien à l'original de manière aussi nette que dans *Dörvöd bii*. L'inspiration locale, tant glorifiée chez Sevjid, semble bien souvent n'être réduite qu'à un simple nom de danse, à peine un prétexte à chorégrapier.

Le deuxième procédé, qui consiste à broder une chorégraphie scénique autour d'un thème saillant typiquement mongol, semble être le mode de composition favori de Sevjid. Des danses comme « Quenouille » (*Eerüült*), ou « Laitières » (*Saalchin*), qui mettent toutes deux en scène des groupes de femmes⁷⁴, sont représentatives de cette façon de faire (voir vidéo 31 : *Saalchin*). La

⁷⁴ Ce n'est peut-être pas un hasard si les chorégraphies les plus emblématiques de ce procédé sont des chorégraphies de la féminité mongole. Sur ces danses, voir chapitre 1.

première montre des femmes se déplaçant lentement autour d'accessoires imposants qui représentent d'énormes quenouilles, allusion possible au geste de *bii biêlgee* du filage de la laine, renvoyant en tout cas à une activité pastorale nomade. « Laitières » montre des femmes défilant sur scène avec allégresse, portant des seaux d'où elles extraient des écharpes blanches et légères, qu'elles font voler autour d'elles, avec lesquelles elles miment le geste d'aspersion, ou encore qu'elles utilisent pour figurer l'armature d'une grande yourte. Dans les deux cas, la représentation du quotidien pastoral nomade passe par la manipulation d'accessoires présentés surtout pour leur dimension saillante et emblématique, autour desquels se tissent les évolutions chorégraphiques gracieuses des danseuses. Le procédé peut rappeler la danse « Foulard blanc », mais la différence significative est dans l'accent mis sur la mongolité des thèmes évoqués : l'habileté chorégraphique de Sevjid consiste précisément à faire en sorte que la « poésie » (Baaska) de la chorégraphie fasse oublier que le procédé de composition n'a rien de mongol en soi, mais est bel et bien emprunté aux maîtres russes.

Si de tels exemples montrent l'impact des techniques de composition chorégraphique russes pour mettre en valeur des éléments de la culture mongole, ce sont parfois des œuvres chorégraphiques en tant que telles qui ont servi de modèle aux « danses mongoles ». Cette mongolisation de chorégraphies russes, troisième des modalités d'articulation susmentionnées, est un aspect largement passé sous silence. *Aduuchin*, avec sa mise en scène des jeunes et fringants cavaliers mongols (voir chapitre 1), passe pour l'une des plus emblématiques chorégraphies de danse populaire mongole de Sevjid. Pourtant, des archives vidéo montrent une danse *Aduuchin* antérieure à la chorégraphie de Sevjid, plus courte, uniquement dansée par des hommes, centrée principalement sur la mise en scène de la cavalcade effrénée, en particulier dans les cercles et dans le final, très frontal (voir vidéo 32 : *Aduuchin* (1976)). Or cette cavalcade, ainsi que les costumes visibles dans les versions plus anciennes, rappellent indiscutablement certaines sections des *Danses Polovtsiennes* du chorégraphe Michel Fokine, œuvre emblématique des Ballets russes, créée en 1909, qui promeut une représentation exotique des peuples nomades d'Asie, cavaliers belliqueux et farouches⁷⁵. Bien qu'elle ne soit jamais mentionnée, la filiation, éclairée par les versions intermédiaires conservées aux archives, paraît difficilement contestable. La version actuelle d'*Aduuchin* transforme la cavalcade farouche des guerriers du Caucase en chevauchée festive et joyeuse, qui s'insère fluidement après la mise en scène, sous forme d'acrobaties rappelant les danses cosaques, des compétitions de lasso. L'effet de joie rurale simple est encore renforcé par la présence de jeunes femmes, qui viennent constituer, avec leurs cavaliers, des couples harmonieux, ainsi que par l'usage (récent) de costumes uniformes (*deel* bleu et blanc, pantalon rouge pour les hommes, robe le plus souvent rose pour les femmes). Malgré ces transformations successives, si l'hypothèse de la filiation avec Fokine est juste, il faut dès lors considérer qu'une partie non négligeable des danses mongoles germe non de la scénisation de danses locales, mais de la mongolisation d'œuvres chorégraphiques russes.

⁷⁵ Les Polovtsi (d'où est tiré l'adjectif « polovtsiennes ») seraient en effet une branche des Cumans, peuple turcique d'Eurasie et du Caucase. La pièce est issue d'une œuvre de Borodine, *Le prince Igor*.

Considérées à la lumière de cette hypothèse, des ressemblances troublantes apparaissent entre d'autres sections des *Danses polovtsiennes* et des chorégraphies mongoles, par exemple entre la « danse glissée des jeunes filles » et la chorégraphie *Uzbék* de Sühbaatar (le fils de Sevjid), ou encore entre la « danse sauvage des hommes » et *Guerriers de Gengis Khan* du même Sühbaatar : la structure chorégraphique de l'œuvre russe (la configuration spatiale, les effets dramatiques notamment) y est utilisée avec une thématique et un habillage (au propre comme au figuré) typiquement mongols. Cela suggère en outre que ce mode de composition chorégraphique, qu'on peut qualifier de mongolisation de chorégraphies russes, n'est pas propre aux années 1960 et à l'invention de la danse populaire mongole, mais se trouve être un élément constitutif du genre de la « danse populaire mongole ».

Examinés ici à travers des chorégraphies distinctes, ces trois procédés, la scénisation de danses locales, la chorégraphie pleine de poésie élégance sur thèmes ou objets typiquement mongols, et la mongolisation de chorégraphies russes, se retrouvent combinés dans la plus exemplaire des chorégraphies de la danse populaire mongole, *Jalam har*. Passant pour inspirée d'un *bii biêlgee zahchin*, dont elle reprend les secousses d'épaules si caractéristiques, chorégraphiant à l'aide d'éléments de danses de caractère et de ballet le thème si typiquement mongol du cheval, *Jalam har* peut être aussi considérée comme la mongolisation de la chorégraphie *Kalmyk* de Moiseev, qui lui est antérieure. Elle lui emprunte de toute évidence la forme du trio masculin, la structure musicale tripartite et l'ambiguïté gestuelle des mouvements de bras : ceux-ci renvoient chez Moiseev tantôt aux mouvements du cheval, tantôt à ceux des rapaces apprivoisés, alors que chez Sevjid les secousses d'épaules rappellent l'allure du cheval telle qu'elle est donnée à voir dans le *bii biêlgee*, tandis que les longues manches flottantes, mises en valeur par les tours des danseurs et les amples mouvements de bras, rappellent la légende du noir cheval ailé. Paradoxalement, la vision chorégraphique des Mongols que donne la danse populaire mongole se révèle donc être, dans une large mesure, la réinterprétation, par des Mongols, d'un regard de chorégraphe russe (Fokine ou Moiseev) sur les peuples des steppes et leurs danses.

À travers ces différents modes d'élaboration chorégraphique, le travail de Sevjid paraît singulièrement correspondre à la description que Moiseev donne de sa propre façon de composer des chorégraphies :

« Cher Georges Soria,

Je réponds à votre question sur les principes qui me guident dans mon travail de création chorégraphique.

Je m'efforce d'exprimer, par les moyens les plus sobres et les plus frappants, le caractère d'un peuple dans ses danses.

À partir d'un grand nombre de matériaux bruts, je fixe la « solution » possible. J'y inclus naturellement les éléments essentiels, les moins importants, les moins *typiques* d'entre eux, étant éliminés chemin faisant.

Je m'efforce ensuite de souligner les détails les plus caractéristiques qui mettent en lumière à la fois le caractère de chaque peuple, et le thème de la danse [...].

Autrement dit, mon travail ressemble à celui du portraitiste qui, pour exprimer sur sa toile le caractère de son modèle, s'attache à l'essentiel, laissant de côté tout ce qui n'a pas une signification profonde pour le portrait qu'il brosse. »

Igor Moïsséïev. » (cité dans Soria 1955 : 3)

Tracer un portrait de la Mongolie à travers ses danses, tel semble bien être, en effet, l'objectif que poursuit Sevjid, qui lui aussi, illustre volontiers un élément typique dans une chorégraphie élégante plutôt qu'il ne met sur scène les danses locales. Ainsi, la véritable filiation de Moïseïev à Sevjid semble bien résider dans l'esprit chorégraphique d'une danse nationale, adaptée au cas mongol. Cela ne signifie pas pour autant que la danse mongole se définisse comme une simple « danse folklorique » du type de celles présentées à l'Ensemble Moïseïev, et cela pour trois raisons. La première est que, si mineur qu'il soit, l'ancrage dans le local reste crucial aux yeux des chorégraphes mongols, là où Moïseïev tend à le considérer comme un élément de couleur locale qui fait office de prétexte à chorégrapier. La deuxième est que la danse populaire mongole, tout en reprenant à son compte le regard exotisant que les chorégraphes russes ont posé sur les nomades des steppes, lui redonne une dimension proprement mongole, en valorisant par exemple le pastoralisme nomade plutôt que le déferlement de hordes sanguinaires. En ce sens, il convient également de noter que là où Moïseïev chorégraphie les danses d'une multitude de nationalités, les chorégraphes mongols cherchent avant tout à exprimer le caractère d'une seule nationalité, qui est la leur. Enfin, conséquence de ce point, les danses mongoles, celles de Sevjid en particulier, passent spontanément, aux yeux des Mongols, pour être à la fois typiquement et originairement mongoles. Si les chorégraphies de Sevjid ne sont pas vraiment mongoles d'un point de vue chorégraphique (elles ne reprennent que très imparfaitement les gestes de danses locales) ni ethnographique (elles sont peu ancrées dans un quotidien réaliste), leur force semble tenir précisément à ce qu'elles sont mongoles d'une autre façon, partiellement en lien avec ces éléments qui la fondent tout en sachant s'en distancier pour paraître plus mongole qu'elle ne l'est réellement. Pour reprendre un qualificatif employé par l'une de mes interlocutrices, danseuse et fervente admiratrice des chorégraphies de Sevjid, on pourrait dire de ces danses qu'elles sont « poétiquement » mongoles.

« Exercices de danse populaire mongole » : la circularité Conservatoire / Ensemble national

Outre la mobilisation de thématiques propres (voir chapitre 1), la perception des danses de Sevjid et de ses successeurs comme typiquement mongoles repose aussi sur les liens que les chorégraphies de l'Ensemble national entretiennent avec les exercices de « danse populaire mongole » mis en place par Dolgorsüren, dès le début des années 1960, au Conservatoire (Dolgorsüren 1985). Outre l'influence évidente des exercices « à la barre » de la danse classique sur ces exercices, dont les noms ne sont bien souvent que des traductions

mongoles des termes français qui servent d'ordinaire à les désigner⁷⁶, de nombreux mouvements du torse, des épaules, des mains (*mörnii hödlöl* « mouvements d'épaules », *mörnii üülzel* « mouvements fluides des épaules », *ceejiin chichirgee* « secousses du torse » par exemple) se donnent à voir comme la standardisation d'un « vocabulaire » gestuel issu du *bii biêlgee*, tandis qu'une grande partie (la moitié environ) des exercices porte des noms d'ethnies mongoles. Ce mélange, d'exercices techniques issus de la barre classique et d'exercices spécifiques dédiés à des « caractères » « nationaux » ou ethniques », renvoie directement aux danses de caractère de Moiseev, auxquelles Dolgorsüren, disciple de Kuznécova, a été dûment formée. À chaque nom d'ethnie mongole (*Bayad*, *Buriad*, *Dörvöd*, *Hoton*, etc.) correspond non seulement un enchaînement de mouvements, mais aussi un « caractère » musical et gestuel particulier. Mais ces appellations ne sont pas exemptes d'ambiguïté : pour les danseurs mongols, maîtriser l'exercice *Bayad* de Dolgorsüren, c'est connaître les danses « populaires » des Bayad eux-mêmes. Ainsi, ces effets de transposition et de traduction du modèle russe sont en réalité porteurs, aux yeux des danseurs d'aujourd'hui, de la conviction que les danses enseignées au Conservatoire sont intégralement mongoles.

Cet effet d'authentification est renforcé par la circularité forte qui se construit entre les gestes des exercices du Conservatoire et ceux des chorégraphies de l'Ensemble national, qui se nourrissent les uns des autres. Ainsi, le pas appelé *solbio* (« alterné »), qui s'effectue pieds croisés et joints en basculant d'un pied sur l'autre, est souvent associé, en Mongolie, à la représentation dansée de l'allure du cheval⁷⁷ et considéré comme typiquement mongol. Alors que j'assistais à une barre classique dans une troupe de danseurs privés, le chorégraphe Lhagva utilisa ma venue comme prétexte pour interpeler ses danseurs à ce sujet : « Vous, vous pensez que ce pas [il effectue le *solbio*] est typiquement mongol ! Mais lui, c'est un chercheur ! Il sait bien que ce pas n'a rien de mongol. On voit le même dans *Riverdance*. C'est un pas irlandais ! Pas vrai ? ». Le spectacle *Riverdance*, censé illustrer les danses « populaires » (*ardyn*) irlandaises, était récemment parvenu en Mongolie et avait beaucoup frappé les esprits. Pourtant, Lhagva est le seul qui, à ma connaissance, ait utilisé cette référence pour dénoncer l'illusion du *solbio* (qu'on retrouve par ailleurs également dans de nombreux exercices et chorégraphies de danses de caractère, chez Moiseev et ailleurs). Sans doute, le fait d'être chorégraphe de danse classique et non de danse mongole et de n'avoir que peu d'intérêt à défendre la « mongolité » de celle-ci explique sa « lucidité » vis-à-vis d'un pas typiquement mongol pas si mongol que cela. De mon point de vue, plutôt que d'insister sur le caractère illusoirement mongol d'un tel pas, il me paraît plus intéressant de comprendre ici pourquoi ce pas apparaît toujours comme mongol, malgré le démenti des faits. Objet de l'un des exercices de Dolgorsüren, le pas *solbio* est aussi l'un des pas les plus représentatifs de *Jalam Har*, qui en fait usage, en association avec les secousses d'épaules issues du *bii biêlgee*, pour figurer l'allure du cheval à travers les mouvements de la

⁷⁶ Par exemple *ölmicöh*, « relevé », ou *degeceh* (*rond de jamb*) (sic), « rond-de-jambe ».

⁷⁷ On peut voir un exemple de répétition de ce pas par les artistes du centre culturel local dans le film *Le chameau qui pleure* de Davaasüren Byamba.

danse. Celui qui apprend l'exercice se dit : ce pas est mongol, puisqu'il est dans *Jalam har*, où il est associé à la figuration du cheval, thème mongol par excellence, et celui qui contemple la chorégraphie se dit inversement que, malgré *Riverdance*, ce pas est mongol, puisqu'il fait partie des exercices de « danse mongole » du Conservatoire. Ainsi, la circularité de renvoi autorisé entre les exercices du conservatoire et la chorégraphie emblématique de Sevjid contribue à fonder l'identification d'un tel pas comme mongol.



Figure 24 Le pas "alterné" solbio. Démonstration par Marie-Aude Ravet, © M.-A. Ravet

Aux yeux des Mongols que j'ai rencontrés, Sevjid passe, un peu comme Romanovskii, pour avoir adapté à la scène les danses locales, en particulier le *bii biêlgee*, qu'il aurait observées et apprises lors de ses séjours à Hovd et Bayan-Ölgii. Or, dans les faits, Sevjid semble avoir aux danses locales qui l'inspirent un rapport beaucoup plus libre, n'hésitant pas, comme Moiseev, à privilégier un effet chorégraphique sur l'exactitude d'une restitution et recourant même assez peu, comparativement à Romanovskii, aux talents locaux. Pourtant c'est bien cette danse, de fait peu ancrée dans des pratiques locales, qui passe pour la « vraie » danse nationale mongole, au point que les chorégraphies de « danse populaire » (*ardyn*) de Sevjid sont identifiées avec une culture anonyme émanant véritablement et directement du « peuple ». Outre des procédés de renvoi circulaire, si la danse de Sevjid passe pour mongole, ce n'est pas tant par son ancrage local revendiqué que par sa capacité à mettre en scène, selon des canons esthétiques prestigieux, une image poétisée du pastoralisme nomade.

Penser ainsi la danse mongole scénique permet de rendre compte de l'émergence de cette danse dans une période de durcissement interne et de rapprochement avec l'URSS où toute velléité de mise en avant d'un ancrage local peut être soupçonnée de « nationalisme ». Le fait que la danse mongole ne soit pas inquiétée, malgré un renvoi systématique au pastoralisme nomade, particularisme mongol s'il en est, m'avait d'abord paru étonnant dans un tel contexte : j'avais été amené à conclure que la danse était en soi un art suffisamment neutre pour échapper à la censure, mais l'hypothèse restait fragile et paraissait contredire le succès de la danse et son rôle dans l'attachement à la mongolité. Je défendrai ici plutôt l'hypothèse inverse : une danse poétiquement mongole était au contraire parfaitement congruente à la politique des années 1950 et 1960. Il faut en effet reconnaître que la construction nationale mongole, dans ces années-là, ne se fait pas uniquement en « russisant » la culture mongole (selon les propos de Jantsannorov, évoqués par Marsh 2009 : 102), mais dans un grand mouvement de retour au pastoralisme

nomade. La seconde collectivisation qui se met en place entre 1949 et 1959 (Aubin 1967 : 143) paraît à la fois moins brutale et mieux suivie que celle du début des années 1930, ultérieurement qualifiée de « déviation de gauche ». Elle s'appuie en effet sur une réorganisation administrative et territoriale qui débouche, à la fin des années 1950, sur l'institution du *sum-negdel*, né de la fusion de l'entité administrative du district (*sum*, échelon immédiatement inférieur à celui de la province, *aimag*) et de l'entité économique de la coopérative (*negdel*). Cette réorganisation administrative vise aussi à faire s'appuyer de manière plus systématique la politique économique sur l'amélioration du quotidien et le loisir culturel. Les provinces et les districts se dotent ainsi d'institutions appréciées au quotidien : école primaire et secondaire avec internat pour les enfants des familles nomades, dispensaire, et surtout les centres culturels en dur, qui deviennent le point focal de la vie culturelle des steppes, en même temps qu'un relais commode et bien accepté des politiques socialistes (voir Legrain 2014 : 141 ss.). Dans ce cadre, la figure de l'éleveur nomade, dûment intégré à cette vie économique des coopératives et à la vie politique et sociale des districts, loin d'être dépréciée, est au contraire au cœur du processus de construction nationale, ce dont la danse de Sevjid, qui se développe dans ces mêmes décennies, rend particulièrement bien compte⁷⁸. La construction de cet art national mongol ne s'inscrit donc pas en faux vis-à-vis des politiques socialistes : la valorisation du pastoralisme nomade, trait local s'il en est, que promeut la danse, est au contraire au cœur des politiques de modernisation nationale du pays, non seulement dans les thématiques qu'elle propose, mais dans la façon dont elle mobilise les populations locales. La séparation des genres « classique » et « populaire » dans la danse explique que, dédouanée de l'impératif d'illustration idéologique qui prend plutôt forme au théâtre, dans les opéras et ballets nationaux, la danse mongole scénique soit au contraire dédiée à l'illustration enjouée d'une vie pastorale nomade poétisée. Dans le même temps, cette poétisation du pastoralisme nomade dans la danse contribue à renforcer un attachement à un mode de vie perçu, indépendamment des politiques de l'époque, comme typiquement et essentiellement mongol. Plus précisément, la danse mongole scénique paraîtrait d'autant plus mongole, et d'autant plus apte à promouvoir un attachement à la mongolité, qu'elle est une danse chorégraphiée « à la russe », déployant poétiquement les thèmes du pastoralisme nomade dans un ancrage à la fois fortement revendiqué et factuellement secondaire dans les danses locales.

Il s'agit à présent de comprendre comment ce modèle de danse populaire mongole, élaboré parmi les élites artistiques de la capitale, se diffuse à travers le vaste territoire de la Mongolie et touche toutes les couches de la population, au point de passer, partout et aux yeux de tous, pour la danse nationale mongole.

⁷⁸ Delaplace évoque, à travers l'analyse des sépultures urbaines, une valorisation de la figure de l'ouvrier industriel urbain, inspiré du modèle russe, qui ne laisse place à un retour de la figure de l'éleveur qu'à partir des années 1990 (Delaplace 2008 : 102-103). La danse semble indiquer que le modèle de l'éleveur est une figure alternative bien présente tout au long de la période.

2.4. Mobiliser la base et diffuser la danse

Des études récentes en histoire et en anthropologie consacrées aux pays d'obédience communiste (URSS, Chine, Mongolie, resp. Hirsch 2014, Trébinjac 2000, Legrain 2014) ont contribué à montrer que la diffusion de modèles culturels dans ces États passait moins par l'irradiation homogène, du centre vers la périphérie, que par des va-et-vient de divers ordres, centripètes et centrifuges, et par des négociations locales créatrices d'hétérogénéité. Ma réflexion autour de la diffusion de la danse populaire mongole à travers les institutions et les personnalités qui la portent s'inscrit dans cette perspective. Au-delà de la description des institutions culturelles et de leur fonctionnement, cette partie se veut ainsi une réflexion sur les conditions qui permettent à une pratique conçue par des élites, au sein d'une institution centrale, d'être non tant imposée d'en haut que volontiers embrassée par l'ensemble de la population mongole, pourtant répartie sur un territoire de plus d'un million et demi de kilomètres carrés. Compte tenu des différences de densité et de maillage institutionnel entre la capitale et les provinces, j'examine séparément les deux situations, tout en mettant en valeur les échanges entre les deux.

2.4.1 Les relais culturels de la steppe

Rayonner dans la steppe

L'organisation territoriale et administrative mongole est conçue comme une structure pyramidale hiérarchisée. L'organisation des institutions culturelles de province suit, en Mongolie, la hiérarchie du découpage territorial. Chaque province (*aimag*) possède ainsi son théâtre de province (*aimgiin têatr*), localisé au centre de province (*aimgiin töv*), et chaque district dispose de son propre « Centre culturel » (*Soëlyn töv*). Ces institutions sont publiques et leurs directeurs (*têatryn zahiral*, pour le théâtre, *soëlyn töviin erhlegch* pour le centre culturel) sont placés sous la tutelle du « responsable de la culture » (*soëlyn mergejilten*) de la province, qui est responsable de l'ensemble des institutions culturelles et rend des comptes à sa hiérarchie locale (l'administration provinciale) ainsi qu'au ministère chargé de la culture.

Dans une certaine mesure, théâtres de province et centres culturels servent de relais « descendants » à la diffusion de modèles venus de la capitale : comme le dit un Mongol, cité par Legrain « les centres culturels étaient les veines et le cœur des politiques socialistes » (Legrain 2014 : 111). Des « yourtes rouges » (*ulaan ger*) et des « coins rouges » (*ulaan bulan*), au départ étroitement affiliés aux organisations partisans, sont animés dès les années 1920 ou 1930 par un ou plusieurs militants locaux faisant montre d'un intérêt personnel pour les arts ou l'animation culturelle. Les réorganisations administratives des campagnes, et en particulier la systématisation du complexe *sum-negdel* durant les années 1950, confèrent progressivement à ces clubs bourgeonnants le statut de « centre culturel », en en systématisant le fonctionnement

à travers tout le territoire⁷⁹ (cf. Legrain *ibid.*), tandis que chaque province se dote d'un théâtre en dur avec sa troupe complète et permanente : danseurs, acteurs, musiciens et chanteurs, qui officient sous la houlette d'un directeur, d'un metteur en scène, d'un chef d'orchestre et d'un chorégraphe. À cette époque, le centre culturel de district s'installe dans un bâtiment imposant en béton, avec une petite scène et une grande salle meublée de sièges amovibles, pour accueillir réunions publiques, spectacles et bals. Son organisation se standardise et il emploie un directeur, un professeur de musique (*högmiiin bagsh*), chargé aussi bien du chant que de l'instrumental, un bibliothécaire, un personnel d'entretien, et depuis peu un professeur de danse (*büjgiin bagsh*). Parfois un musée local d'ethnographie et d'histoire naturelle est adjoint au centre culturel. Si l'entretien des bâtiments a pu être négligé dans les années 1990 pour des raisons politiques mais surtout économiques, la récente politique de valorisation culturelle des campagnes, permise notamment par le regain économique de la Mongolie au début des années 2010, a remis à l'honneur les centres culturels des districts. Nombre de districts ou de centres culturels célèbrent en effet au début de cette décennie des dates anniversaires de fondation (cf. aussi Legrain 2014 : 113), qui sont fréquemment l'occasion de dépenses budgétaires parfois dédiées à la rénovation des locaux.

Les centres culturels étant pensés comme relais de la politique culturelle nationale au niveau local, l'État mongol a progressivement mis en place différentes institutions de formation des « animateurs » culturels de province. Fondé en 1922, l'Institut de formation des maîtres⁸⁰ intègre progressivement la formation des « travailleurs culturels » (*soël gegeerliin ajiltan*), puis des « professeurs de musique » (*högmiiin bagsh*) en 1965. Ces sections débouchent en 1984 sur la création d'une annexe, une « École secondaire de la culture⁸¹ » (*soël gegeerliin dund surguul'*). Ces institutions visent avant tout à former à la capitale des animateurs destinés ensuite à irriguer les institutions de province, dans une logique d'abord centripète (recrutement de jeunes gens de province), puis centrifuge.

Le rôle de formation et d'encadrement des institutions centrales par opposition aux institutions périphériques apparaît à tous les niveaux. À l'institution théâtrale doit correspondre une danse standardisée et faite pour la scène, à l'élaboration de laquelle les militants locaux, amateurs éclairés, ne sauraient plus contribuer. Ce sont dès lors des chorégraphes venus de la capitale, ou formés en Russie, qui sont envoyés pour animer, temporairement ou plus durablement lorsqu'ils y font carrière, les théâtres de province. Le cas de Sevjid, envoyé pour superviser et ordonner les sections de danse des théâtres de Hovd et de Bayan-Ölgii, au moment

⁷⁹ Le profil du centre de district, unité politique associée à l'unité économique de la « coopérative », se standardise à cette période, rassemblant des bâtiments de l'administration publique, de l'école et du jardin d'enfants, du dispensaire, des bâtiments liés à la production de la coopérative (hangars, usine, etc.), de la station électrique, de quelques boutiques (restaurant, auberge, épicerie, artisans, etc.) et bien souvent d'un stade (c'est-à-dire d'un terrain délimité) et d'un jardin public (espace orné d'arbres et de statues).

⁸⁰ Qui prend les noms successifs de *Bagshiin surguul'* (« École des maîtres »), *Ulsyn bagshiin institut* (« Institut national des maîtres ») et *Bagshiin deed surguul'* (« Institut des maîtres »), aujourd'hui *Mongol ulsyn bolovsrolyn ih surguul'* (« Université de pédagogie de Mongolie »).

⁸¹ Appelée « Collège de la culture » (*Soëlyn kollêj*) en 1991 puis « Institut de la culture » (*Soëlyn deed surguul'*), elle est absorbée, à partir de 2013, par l'Université de la culture et des arts (SUIS), voir infra.

de leur fondation, celui de Lhasüren, un chorégraphe formé à la danse classique en Russie, qui marque les débuts et l'histoire du théâtre d'Uvs des années 1950 aux années 1980, ou tout récemment les stages et sessions de formation professionnalisantes organisés à Hovd par des enseignants confirmés venus d'institutions de la capitale en constituent quelques exemples parmi d'autres.

Pourtant, ces dispositifs d'irrigation descendante, qui font circuler les compétences du centre (lieu de recrutement et de formation) vers la périphérie, apparaît d'une efficacité limitée. Le témoignage littéraire de Batjargal, qui met en scène une école rurale privée de professeur de danse sauvée in extremis par la venue d'un danseur professionnel, autant que les travaux de Legrain tendent à montrer que si la danse fait partie des éléments requis d'un spectacle local digne de ce nom, les compétences dans ce domaine font en réalité bien souvent défaut. En réalité, le rôle des institutions culturelles de province repose moins sur la capacité à relayer de manière descendante les modèles centraux que sur la capacité à mobiliser la base de manière conforme à des critères d'évaluation qui sont, de fait, ceux du centre.

Mobiliser la base

Théâtres et centres culturels ont pour mission, chacun à leur échelle, d'assurer l'animation artistique et culturelle auprès des populations locales. La première forme que prennent ces missions est pédagogique. Au centre de province, les écoles publiques et privées assurent aujourd'hui l'enseignement artistique, en proposant, en option, des cours de musique, des cours de danse et des clubs aux élèves. Les écoles sont parfois secondées dans cette tâche d'enseignement par un « centre des enfants et de la jeunesse » ou des studios privés : Hovd comptait par exemple en 2015 un centre des enfants qui employait un professeur de danse et trois écoles de danse privées, fondées chacune par un professeur de danse local. Le théâtre participe aussi à cet effort pédagogique : durant la période socialiste, des artistes du théâtre donnaient des cours de musique et de danse dans les locaux du théâtre lui-même. Aujourd'hui encore, les théâtres travaillent en partenariat avec les écoles pour proposer des stages et organiser des spectacles. Enfin, les théâtres de province assurent souvent la formation des danseurs, qu'ils recrutent fréquemment à la sortie de l'école secondaire, parmi les enfants les plus doués des cours amateurs ou même parmi de complets novices. Dans les districts, l'enseignement artistique amateur est statutairement assuré au centre culturel, qui doit proposer des cours de danse et de musique.

Chacun à leur échelon, centres culturels et théâtres de province sont également tenus de participer activement aux événements publics (fêtes calendaires, kermesses annuelles, anniversaires d'institutions, etc.) en accueillant, le cas échéant, des réunions publiques (il s'agit bien souvent du lieu le plus susceptible d'accueillir un vaste public), mais surtout en organisant des spectacles. L'autre activité festive principale est le « bal » ou « soirée dansante » (*büjig*), très prisée des Mongols. Généralement après le concert, on repousse et empile les bancs et sièges amovibles de la salle, qui se transforme en grand hall (le sol est souvent en parquet), et on danse

sur des musiques enregistrées (plus rarement avec un musicien en direct, parfois le professeur de musique au synthétiseur), des danses de couple de la génération des cinquantenaires, importées par les Russes (comme la valse) ou d'invention locale comme l'incontournable *Zadgai Cagaan*, et des danses de « club », c'est-à-dire de boîte de nuit, qui correspondent plutôt au goût de la jeune génération.

Mais plus encore que le théâtre de province, le centre culturel est une institution mobile, responsable de l'animation de secteurs reculés, et doit organiser des tournées à travers les centres des *bag* (litt. « équipes »), subdivisions territoriales et administratives du district. À l'époque socialiste, ces tournées avaient pris le nom de « brigade » (*brigad*), par analogie avec la « brigade » économique, subdivision de la « coopérative » (*negdel*) qui correspondait, sur le plan économique, à l'échelon administratif du district. Le chef du centre culturel partait alors avec quelques-uns des amateurs du village pour réaliser de petits spectacles, de quelques numéros de musique, chant ou danse selon les talents disponibles, devant les éleveurs des *bag*. Aujourd'hui encore, même si les « brigades » ont disparu, il arrive que l'équipe du centre culturel, accompagnée de quelques bénévoles locaux, aille assurer une animation dans un *bag* reculé. C'est ainsi que l'équipe du centre culturel de Hyargas (Uvs), en 2013, a contribué aux festivités organisées dans un *bag* reculé du district, à l'occasion de l'érection d'une statue en hommage à un moine bouddhiste qui avait médité dans une grotte isolée, située sur le territoire du *bag* en question. La directrice du centre culturel, à qui appartenait le matériel de sonorisation portable, a notamment assuré, tout l'après-midi, le commentaire et l'animation musicale à l'arrivée des courses de chevaux, en pleine steppe. Surtout, plusieurs jeunes gens, garçons et filles, anciens élèves du centre culturel, étaient venus du centre de province pour contribuer, par leurs chants et danses, au spectacle d'inauguration du matin, devant la statue, et surtout au concert du soir, accompagné au synthétiseur par le professeur de musique. Le concert, qui eut lieu dans la petite salle du bâtiment administratif du *bag*, précéda un « bal » mémorable auquel participèrent, parés de leurs plus beaux atours, tous les éleveurs des environs. Cet exemple fait apparaître un trait majeur des institutions culturelles de province : tout en constituant effectivement un relais avancé des pratiques culturelles de la capitale dans les banlieues, ces institutions, en particulier le centre culturel de district, constituent aussi des dispositifs de mobilisation de la « base » de la population (Aubin 1973 : 44), Legrain 2014 : 128 ss.).

Pour assurer ses missions de spectacle, le théâtre mobilise sa troupe tout au long de l'année, alternant des périodes festives intenses, avec plusieurs représentations par soir, et des périodes plus calmes : si la population est mobilisée, c'est surtout en tant que spectateur. Pour monter des spectacles, le centre culturel, lui, doit mobiliser non seulement ses employés, mais encore ses élèves et, au-delà, toute la communauté locale, y compris les « anciens », partis étudier ou travailler au centre de province ou à la capitale : le spectacle semi-amateur est de fait le mode d'action typique du district. Pour les 90 ans du district de Manhan, le centre culturel avait ainsi réuni plusieurs centaines de participants sur scène. La professeur de danse avait rassemblé, pour l'occasion, 90 élèves pour une démonstration dans le stade, pour l'inauguration ; deux

jeunes filles du district, professeurs de danse en formation, avaient organisé des chorégraphies avec les enseignants de l'école primaire ; des retraités, des actifs, des étudiants issus du district mais installés en ville, des éleveurs, des musiciens de Hovd ou de districts voisins, issus du district ou accompagnant des amis, avaient convergé pour monter sur scène à l'occasion du « spectacle d'honneur » ou « gala d'honneur » (*hündetgeliin koncêrt*) du premier soir, organisé par un metteur en scène professionnel invité, ou en encore plus grand nombre, pour faire un tour de chant ou une démonstration de danse lors du concert « ouvert à tous » du lendemain soir. Mais au-delà de ceux qui se trouvaient sur scène, les amis et familles étaient également mobilisés, pour aider à la logistique, à la confection de costumes, à l'installation des affiches, des chaises, du mobilier, à la préparation des repas, etc. En ce sens, les centres culturels des districts sont plus que de simples « unité[s] de diffusion culturelle », des relais périphériques d'un centre éloigné : en tant que « points importants de stabilisation de la vie nomade, non point seulement comme centres administratifs locaux, mais surtout comme lieux de culture et de distraction » (Aubin 1967 : 147), ils sont aussi des dispositifs efficaces de rassemblement et de mobilisation collective des populations rurales dispersées alentours.

Or, l'efficacité de ces relais culturels à mobiliser les populations locales ne tient pas seulement à leur autorité institutionnelle, à leur emprise matérielle dans le paysage local (voir Legrain 2007), ni même à la seule logique hiérarchique descendante qui en fait des pôles avancés des institutions centrales. Point d'aboutissement d'une cascade institutionnelle descendante, les institutions locales sont aussi le point de départ d'une mobilisation ascendante, qui va de la base vers le centre, et favorise fortement l'intégration locale d'une culture nationale venue de la capitale.

De la base au sommet : émulation et exemplarité

La mise en compétition des institutions de même échelon, généralement sous le regard d'une institution d'échelon supérieur, est une constante des politiques culturelles mongoles : elle associe subtilement la valorisation des efforts locaux et la conformité avec des normes venues du centre. Ainsi, pour une compétition entre districts, les juges seront des gens de la province, parfois de la capitale ; pour une compétition entre provinces, les juges seront des gens de la capitale. Si la Mongolie socialiste s'est montrée particulièrement friande de festivals (*festival, naadam*), « semaines des arts » (*urlagiin honog*) et « compétitions » (*temceen*) (cf. Legrain 2014 : 133, Aubin 1973 : 47 ss.), cette émulation reste centrale aujourd'hui. Non seulement des événements à l'échelle de la province rassemblent régulièrement les différents centres culturels pour de telles rencontres, mais il est statutaire pour chaque théâtre de province, et pour chaque centre culturel, de présenter un spectacle périodique à la capitale montrant les accomplissements artistiques réalisés. Cette façon de conjuguer mise en valeur et évaluation des institutions locales en les faisant venir à la capitale n'est pas sans rappeler le procédé des décades soviétiques, dont elle s'inspire assurément. De fait, les spectacles locaux eux-mêmes peuvent être conçus, non seulement comme de simples spectacles à vocation de distraction

locale, mais comme des démonstrations de maîtrise exemplaire, aux yeux des officiels en visite. Ils s'inscrivent également dans cette logique double, héritée de la période socialiste, où la communauté locale offre à ses dirigeants, lors d'occasions officielles, de fêtes calendaires, et d'anniversaires d'institutions, le fruit de son labeur économique, mais aussi et surtout de sa coopération artistique. De façon générale, la participation à des événements collaboratifs est grandement valorisée dans les rapports d'activité des centres culturels, et permet d'obtenir par exemple un prix du meilleur centre culturel, qui va de pair avec de menus avantages matériels : une petite somme d'argent, l'achat d'un nouvel ordinateur, ou l'espoir qu'un projet local sera plus volontiers financé par les instances supérieures. En ce sens, les médailles et titres accordés aux individus membres d'un théâtre ou d'un centre culturel contribuent à la gloire de celui-ci, puisque médailles et prix individuels et collectifs sont affichés dans les halls de ces institutions et publiés de manière systématique dans les livres anniversaires. Ainsi, les activités des centres culturels et des théâtres de province, chacun à leur échelle, sont orientés vers une logique d'émulation entre pairs. Celle-ci, qu'elle prenne ou non la forme d'une « compétition » organisée en tant que telle, relève moins, cependant, d'une rivalité directe que d'un effort commun pour être le meilleur aux yeux des supérieurs hiérarchiques, c'est-à-dire, en somme, pour être exemplaire. Cette logique de l'exemplarité stimule à chaque échelon le désir de se conformer aux normes partagées, créant un mouvement d'adhésion qui va, cette fois, de la base vers le sommet de la pyramide.

Cette logique d'émulation dans l'exemplarité, largement héritée de la période socialiste (Legrain 2014 : 148), suppose de fait de connaître et, autant que possible, de maîtriser les critères d'évaluation supérieurs : pour les centres culturels, ceux des théâtres de province, et pour les théâtres de province, ceux de la capitale. Dès lors, il arrive que se tissent, entre un district et les danseurs du théâtre de province, entre les danseurs d'un théâtre de province et des chorégraphes de la capitale, des partenariats où le représentant de l'échelon supérieur vient « aider » (*tuslah*) les locaux à « améliorer » (*saijuulah*) leurs prestations, c'est-à-dire aussi à les rendre plus conformes aux critères d'évaluation, en vue d'une compétition ou d'un spectacle. D. Batjargal rapporte ainsi, dans la nouvelle « Le talent » (Batjargal 2007), comment le danseur d'un théâtre de province, de passage dans un district, a pu aider l'instituteur, bien désemparé, à monter une chorégraphie de danse populaire mongole pour célébrer la venue d'officiels du parti. Ne pas présenter de danse aurait constitué un grave manquement. De tels exemples traversent toutes les périodes et toutes les échelles. Dans les années 1970, le chorégraphe du théâtre d'Ulaangom Liilaa aurait ainsi permis au jeune Ceepel, du district de Malchin, d'acquérir une réputation et de nombreuses médailles en tant que danseur amateur, en organisant à plusieurs reprises des stages dans ce district. En 2010, l'intervention du danseur Otgonbayar, du théâtre de Hovd, auprès des enfants du district de Duut a permis à ceux-ci de présenter, pour le spectacle anniversaire de leur district, plusieurs chorégraphies très appréciées, malgré l'absence de professeur de danse au centre culturel local. Enfin, à Hovd, en 2015, le maître de ballet de l'Ensemble national, Davaahüü, avait aidé les danseurs du théâtre,

intimidés par l'ampleur de la tâche, à « améliorer » les chorégraphies d'un spectacle, qui grâce à cela put remporter le grand prix des théâtres de province. Ainsi, la capacité à faire appel à des compétences issues de l'échelon supérieur ne favorise pas seulement l'inscription des institutions locales dans un réseau national, comme le font les dispositifs de compétition et d'évaluation mentionnés précédemment, : elle fait aussi des institutions locales les agents, et non seulement les destinataires, d'une adhésion à la culture nationale.

L'analyse précédente montre, à deux échelons territoriaux enchâssés l'un dans l'autre, le rôle de relais joué par les théâtres de province et les centres culturels, à la fois dans une logique descendante, où ils représentent les avant-postes ruraux de la danse populaire mongole, et dans une logique ascendante, où ils mobilisent les populations locales les plus dispersées dans une émulation pour se conformer aux critères nationaux de jugement. Toutefois, la force de ces institutions réside surtout dans le dévouement de personnalités locales, militants socialistes ou animateurs culturels, qui mettent leurs compétences au service de l'institution locale, pour lui donner un éclat exemplaire. Plutôt que de voir dans les rapports entre les institutions et les populations locales un schéma de don et contre-don, comme le suggère Françoise Aubin (1973), je propose d'y voir, comme Legrain (2014 : 128 ss.), des dispositifs mobilisateurs des populations locales grâce à une logique d'émulation et d'exemplarité organisée, elle, de manière pyramidale et centralisée⁸².



Figure 25 Une brigade rurale dans la province d'Uvs, années 1960 (?). © Archives personnelles de Sodnom Liilaa, avec son aimable autorisation.

⁸² Des travaux sur les centres culturels en URSS et en Russie, en particulier en Sibérie mettent en exergue, en particulier en contexte postsocialiste, les stratégies de contournement des normes incarnées par le centre culturel (Safonova et Santha 2011). Le cas de la Mongolie, analysé en détail par Legrain (2014), semble toutefois moins sujet à ce genre de stratégies de contournement que dans un contexte sibérien où le centre culturel peut incarner à la fois le souvenir de politiques soviétiques brutales et la permanence d'une emprise russe sur les populations locales.

2.4.2 Les institutions de la danse à Ulaanbaatar

Si les institutions culturelles rurales apparaissent comme autant de relais de la danse populaire mongole à travers les steppes, les institutions urbaines, elles, ont vocation à la fois à mobiliser, comme celles de la campagne, les populations urbaines par le biais de la danse comme loisir amateur, et à concentrer les institutions professionnelles, créant une concurrence d'un autre type que celle entre les institutions de province. Sans revenir sur les institutions centrales, déjà abondamment évoquées, cette section traite des autres institutions urbaines et trace les grandes lignes d'une évolution récente.

Les centres d'animation pour amateurs et enfants à la capitale : un réseau diffus

Les centres culturels urbains fonctionnent peu ou prou comme les centres culturels des campagnes : ils visent un maillage territorial (urbain) assez complet et proposent des animations similaires : cours, spectacles, soirées dansantes, compétitions. Ils sont eux aussi régulièrement mobilisés pour des événements publics, mais, en raison du contexte urbain, leur force mobilisatrice s'adresse principalement à leurs membres inscrits et aux élèves des cours de danse plutôt qu'à l'ensemble d'une communauté de quartier. Contrairement aux centres culturels de province, ils ne souffrent pas de la pénurie de personnel compétent, et la concurrence entre eux est d'autant plus réduite que l'enjeu n'est jamais le voyage, avec spectacle exceptionnel, à la capitale. En principe ouverts à tous, ils touchent surtout des membres issus d'une classe moyenne urbaine relativement homogène et en quête de loisirs culturels hebdomadaires.

La multiplication des ensembles de chants et danses de Mongolie à la capitale.

À partir de la fin des années 1980 et surtout des années 1990, avec l'ouverture à l'économie de marché et le développement du tourisme estival, la capitale a connu une multiplication d'ensembles de chants et danses de Mongolie, modèles réduits de l'Ensemble national, affiliés à des organismes publics (tels que l'Ensemble de chant et danse [de la société] des Chemins de fer mongols⁸³, l'Ensemble « Enseigne » de la Police générale⁸⁴ ou l'Ensemble de chant et de danse de l'Armée des frontières⁸⁵) ou créés par des entrepreneurs privés. Au nombre de ces ensembles, il faut compter en particulier Tümen Eh⁸⁶ et Sarny Chuluu⁸⁷, dont les troupes comportent à l'année six danseurs et six danseuses ; ma recherche est aussi parsemée de noms d'ensembles du même type ayant eu une durée de vie plus éphémère : Mandah Nar, Mongolian Melody, Natur dance, etc. Je n'ai donné ici que les ensembles possédant une section « danse » distincte, mais les danseurs se voient aussi bien souvent recrutés pour accompagner des concerts de chant ou instrumentaux ou, de plus en plus après 2010, pour illustrer de quelques mouvements typiques, en costume chamarré, un clip musical. Cette multiplication des ensembles à la capitale, dans un périmètre relativement concentré en centre-ville, crée une situation de concurrence

⁸³ *Mongolyn tömör zamyn duu бүжгийн чуулга*, fondé en 1991.

⁸⁴ *Caгдаагийн ёрөнхий газарын « Сүлд » чуулга*, réouvert en 2009.

⁸⁵ *Hилийн цэргийн дуу бүжгийн чуулга*, hérité d'une institution fondée en 1942.

⁸⁶ « Ensemble de chants et danses nationaux Tümen Eh », *Tümen Eh үндэсний дуу бүжгийн чуулга*, fondé en 1989.

⁸⁷ Litt. « pierre de lune », plus connu sous son nom anglais « Moonstone ».

« capitaliste » entre les différentes institutions, et même les institutions d'État se voient prises dans la compétition aux « concerts pour touristes » (*juulchmy toglolt*), qui structurent désormais l'année autour de la saison estivale. Quoique le spectacle pour touristes soit un genre relativement stable, les ensembles mettent en avant leurs atouts pour séduire les compagnies touristiques : à l'ensemble Tümen Eh, le public est tout près des artistes, à l'Ensemble national, le spectacle d'un très grand nombre de danseurs est très prisé, et à Sarny Chuluu, on peut consommer boissons et repas sur place durant le spectacle. Le recrutement de chorégraphes réputés constitue aussi un enjeu pour ces ensembles, mais, paradoxalement, le milieu chorégraphique de la danse mongole reste, à Ulaanbaatar, un petit milieu où tout le monde se connaît et où les positions clés s'échangent sans heurts : le chorégraphe Hosoo quitte Tümen Eh pour se consacrer à l'enseignement au Conservatoire, la chorégraphe Enhgerel ne lui succède qu'un court laps de temps avant de prendre la direction de la section de danse à l'Ensemble Ulaanbaatar, laissant la place à la célèbre Môngönceceg, qui continue parallèlement à enseigner à la SUIIS et à chorégrapheur pour sa propre troupe privée, Natur Dance Hamtlag. La plupart de ces chorégraphes gravite en effet autour de l'Université de la culture et des arts, qui apparaît à bien des égards comme l'institution montante de ces dernières décennies.

La formation des professionnels de la danse : enjeux en évolution

Le Conservatoire de musique et de danse, où s'est perpétuée la tradition des danses de caractère transmise par Kuznécova et « mongolisées » par Dolgorsüren, a longtemps fait office de pépinière, dans le domaine de la danse du moins, tant pour l'Ensemble national (cursus « danse populaire ») que pour l'Opéra-ballet (cursus « danse classique »). Un autre établissement, établi à Uliastai (province de Zavhan), joue, à l'échelle régionale, pour la « zone ouest » (*baruun büs*) de la Mongolie, sensiblement le même rôle que le conservatoire d'Ulaanbaatar, à ceci près qu'il est rattaché à l'Université de la culture et des arts : le « Collège de musique et de danse de Zavhan rattaché à l'Université de la culture et des arts⁸⁸ ». Le recrutement au Conservatoire s'effectue par auditions à la capitale ou parfois dans les centres de province, où les enseignants se déplacent périodiquement (ils ne couvrent pas toutes les provinces tous les ans). Malgré la réticence de beaucoup de parents à laisser leur enfant s'installer seul à la capitale, ce mode de recrutement et la présence d'un internat permet de garantir un certain brassage géographique, ce qui est régulièrement souligné. Ainsi, lors des examens nationaux (qui surviennent deux fois dans la scolarité mongole, équivalents de notre brevet et de notre baccalauréat), le professeur, en présentant ses élèves un par un devant le jury, rappelle par la même occasion leur province d'origine. Enfin, certaines promotions sont le produit de « commandes » de la part de théâtres de province qui cherchent à professionnaliser rapidement un grand nombre de danseurs, du fait du manque d'artistes correctement formés dans les provinces : dans ces cas-là, il est fréquent que le collège organise des promotions

⁸⁸ SUIIS-n har'yaat Zavhan aimag dah' hōgjim büjgiin kollēj.

accélérées, par exemple en quatre ans plutôt qu'en six ou sept (Cerendorj 2007 : 231-235). Les élèves ont au cours de leur cursus des stages professionnels à accomplir en participant à la vie quotidienne des ensembles de danse de la capitale. Dès qu'ils sont en âge légal de travailler, ils sont de surcroît très souvent recrutés l'été par les ensembles privés qui peinent parfois à renouveler leurs effectifs ou par le théâtre de la province dont ils sont originaires. Le fonctionnement même du recrutement et des débouchés du Conservatoire est, comme on le constate malgré les évolutions récentes, fortement structuré par un recrutement centripète, les élèves de province étant rassemblés à la capitale, formés au sein de la même école, puis amenés pour la plupart à poursuivre leur carrière à l'Ensemble national ou dans un théâtre d'Ulaanbaatar.

Fondée en 1990 sur la base des départements artistiques (théâtre, musique, cinéma, chant, etc.) de l'Université nationale de Mongolie⁸⁹, l'université nationale de la culture et des arts⁹⁰ (SUIS) fait aujourd'hui figure de mastodonte dans tous les domaines de la culture et des arts de Mongolie : elle comporte cinq « facultés » ou départements (*surguul'*) dédiées chacune à un domaine artistique⁹¹. Si l'on s'en tient au domaine de la danse, elle a englobé successivement la recherche sur la danse, la formation des danseurs professionnels de la capitale et de province, et la formation des professeurs de danse des provinces. En tant qu'université, elle dispense une formation professionnelle à deux niveaux : une licence (spécialité « danseur ») en quatre ans et un master (spécialité « chorégraphe, professeur de danse ») en six ans. À cela il faut ajouter le rôle important que joue l'équipe du département de danse de la SUIS dans la création chorégraphique comme dans la recherche (la directrice du département nommée en 2013 n'était pas une danseuse, mais une chercheuse s'intéressant aux coutumes oïrad). Ces caractéristiques ont placé la SUIS aux premières loges d'un « marché⁹² » des diplômes universitaires engendré par la création massive, notamment en 2013, de postes dédiés à l'animation spécialisée dans les provinces nécessitant un diplôme universitaire.

D'autre part, en délivrant des diplômes de danseurs et en servant désormais de vivier aux nombreux ensembles de la capitale autant que des théâtres de province, la SUIS entre en concurrence directe avec le Conservatoire, qui n'a plus l'exclusivité de la production des danseurs professionnels. Forcée de se positionner sur ce nouveau « marché », la directrice de la section de danse du Conservatoire, Oyuun, souligne la différence entre les deux institutions en ces termes : le Conservatoire est une école « professionnelle » (*mergejliin*) dans le domaine des « arts » (*urlag*), qui a donc vocation à former des professionnels techniquement armés pour le

⁸⁹ *Mongol ulsyn ih surguul'*.

⁹⁰ *Mongol ulsyn soël urlagiin ih surguul'*, connue par son acronyme SUIS que j'emploierai désormais.

⁹¹ Dessin et design (*dürsleh, dizain urlagiin surguul'*), média et audiovisuel (*radio téléviz, média urlagiin surguul'*), théâtre (*têatryn urlagiin surguul'*), musique (*högjmiin urlagiin surguul'*), danse (*büjgiin urlagiin surguul'*), ainsi que quatre institutions rattachées, dont le Conservatoire de Zavhan (*Zavhan aimag dah' högjim büjgiin kolléj*) et l'École de la culture (*soëlyn surguul'*) dont j'ai parlé ci-dessus, ainsi que l'Institut de formation aux métiers de la gestion culturelle « Rubis » (*Badmaarag ahlah surguul'*) et l'Institut d'études culturelles (*soël urlag sudlalyn hüreeelen*) dédié à la recherche.

⁹² En Mongolie, depuis 1990, l'université publique est payante (ce qui n'est pas le cas du Conservatoire ou des écoles secondaires professionnelles publiques, par exemple), et même plus chère que les instituts de formation privés, car elle est soumise à davantage de contraintes, notamment en ce qui concerne le recrutement de ses enseignants.

métier de danseur, alors que la SUIS est une institution qui délivre des diplômes pour les métiers de la « culture » (*soël*), c'est-à-dire, à ses yeux, que les animateurs de danse (et par extension tous les danseurs formés à la SUIS) ne sauraient être considérés comme des danseurs professionnels. Toutefois, pour répondre à une demande accrue de diplômes supérieurs en danse, le Conservatoire s'est doté récemment d'un cursus supérieur visant notamment à délivrer des diplômes d'enseignant en danse à d'anciens élèves entrés dans la vie active dès dix-sept ou dix-huit ans, de façon à favoriser leur reconversion et aussi, dans une certaine mesure, de façon à concurrencer la SUIS dans son rôle de dispensateur de diplômes supérieurs.

Cette concurrence latente, sur le marché de la formation en danse, de la SUIS et du Conservatoire est aussi révélatrice d'un changement de paradigme contemporain. Lorsque l'École secondaire de la culture (ancienne annexe de l'Institut des maîtres, voir supra) a été incorporée par la SUIS en 2013, la direction de l'université a exigé que les enseignants produisent un diplôme universitaire pour voir leurs contrats renouvelés. Altangerel, la cinquantaine, danseur et enseignant reconnu et d'expérience, ancien soliste à l'Ensemble national, enseignant titulaire au Conservatoire depuis des dizaines d'années, s'est ainsi vu signifier, du jour au lendemain, son congé : le diplôme prime sur l'expérience. Ce renvoi brutal, visiblement mené sans diplomatie, a contribué à creuser le fossé entre les enseignants de la SUIS et ceux du Conservatoire, pour qui la compétence professionnelle devrait assurément primer sur un simple diplôme. Sühbaatar, le fils de Sevjid, ancien chorégraphe à l'Ensemble national au temps où Altangerel y était soliste, ne cache d'ailleurs pas son mépris pour cette institution, pour ceux qui y enseignent et pour les structures universitaires en général (y compris les ethnographes étrangers). Au paradigme du danseur comme professionnel technicien du mouvement, élaboré à partir des années 1940, succède aujourd'hui la légitimité du diplôme universitaire, fondé sur une formation supérieure diplômante qui valorise, à côté des compétences corporelles, des notions de pédagogie, de composition chorégraphique et même de recherche. La création récente, au Conservatoire, d'un cursus supérieur diplômant, mais réservé à des danseurs ayant été formés dans une école « professionnelle » (*mergejliin*), témoigne, de la part du personnel du Conservatoire, d'une prise de conscience de cette évolution des enjeux de la formation en danse, en même temps que d'une volonté de maintenir sa spécificité.

Alors que les institutions rurales jouent, dans la continuité de la période socialiste, le rôle de relais local et d'instance mobilisatrice dans des zones reculées où elles restent bien souvent la seule fenêtre artistique, les institutions urbaines sont directement marquées par l'évolution récente de la société, en particulier l'ouverture à l'économie de marché. D'une part les centres de quartiers accueillent une population urbaine de classe moyenne en quête de loisirs hebdomadaires, de l'autre les institutions de formation professionnelle se voient confrontées à des situations de concurrence inédites, qui ne sont plus de l'ordre de l'émulation exemplaire socialiste, mais de la concurrence sur un marché. Derrière l'incidence du capitalisme, qui touche désormais également la formation diplômante des danseurs, se trame aussi une ligne

d'évolution qui tend à s'éloigner du modèle élaboré dans les années 1960, où chorégraphies de l'Ensemble national et danseurs formés à des techniques corporelles proches de la barre classique évoluaient en symbiose. Aux prises avec une ouverture internationale qui n'est plus limitée à l'URSS, les chorégraphes eux-mêmes tendent à faire évoluer leur rapport au local et à l'international. Il ne s'agit plus seulement, désormais, de donner à voir, à la manière du ballet russe, les danses locales. Au contraire, ce modèle apparaît de plus en plus suspect : les danses de Sevjid, qui n'ont pas grand-chose à voir avec le *bii biêlgee* qu'on redécouvre au début des années 2000, paraissent trop teintées d'influences russes. Il s'agit désormais de conjuguer habilement le recours à un *bii biêlgee* dorénavant perçu comme une source d'authenticité à retrouver et les nouvelles influences chorégraphiques et musicales, les courants pop-rock notamment, apportées par la mondialisation. Toutefois, ce recours, ou ce retour, au *bii biêlgee* comme source d'authenticité pour les chorégraphes va de pair avec une mise en valeur des *biich* qui, à l'instar de Pürevjal, sont bien décidés à être cette fois partie prenante du processus. Le prochain chapitre met en lumière les tensions qui se nouent autour de la question de l'authenticité et font de la danse mongole aujourd'hui, à l'inverse de la vision unitaire et consensuelle de la danse héritée de Sevjid, un champ clivé entre une danse scénique, la danse populaire mongole, que j'appellerai désormais danse mongole scénique, et une danse authentique, le *bii biêlgee*.

Paradoxalement, la danse mongole scénique apparaît à la fois comme un art idéologiquement neutre et comme une pratique porteuse d'une dimension identitaire encore prégnante aujourd'hui, qu'on pressent fortement modelée par les politiques culturelles socialistes. Jusqu'à la fin des années 1930, l'art de la danse est en Mongolie peu « développé », et peu mobilisé en tant que tel pour servir la propagande du parti, un rôle plutôt dévolu à la littérature, au théâtre, au cinéma, ou à la musique. Professionnalisée sur le tard, la danse ne prend toute son ampleur que dans un contexte diplomatique et politique où construire les arts nationaux signifie moins mobiliser les arts locaux au service de la révolution que créer des arts suffisamment professionnels pour faire bonne figure sur la scène d'événements internationaux. Si la danse ne fait que très marginalement office de vecteur d'idéologie, son rôle politique ne se limite pas pour autant à une instrumentalisation diplomatique. La danse mongole scénique qui s'élabore à partir des années 1940 se veut ainsi une illustration exemplaire de l'identité culturelle mongole. La mobilisation des formes de danses locales, dans les années 1940, au sein d'un cadre scénique hérité du ballet classique, incarnée par la collaboration entre le chorégraphe russe Romanovskii, l'intellectuel mongol Rinchen et le danseur local Pürevjal donne la direction d'ensemble de la danse mongole. Toutefois, si ces premières danses mongoles rappellent la modernisation de la musique mongole par Dugarjav dans les années 1930, en continuité avec les façons de faire locales, le véritable essor de la danse mongole scénique, au sein de l'Ensemble national, sous l'impulsion apparemment décisive de Sevjid, lui donne une tournure un peu

différente. De fait, tout en se donnant à lire, comme le suggèrent les habituels récits historiques des sources mongoles et les études portant sur la musique, comme une « scénisation » des arts locaux, la danse mongole de Sevjid prend plutôt la forme d'une mongolisation habile des modèles russes et soviétiques (Moiseev et Fokine en particulier). Par voie de conséquence, son efficacité politique réside moins dans la manière dont elle mobilise des références ancestrales que dans sa capacité à déployer une mongolité poétique centrée sur le pastoralisme nomade. D'une certaine façon, elle relève bien du modèle des « danses nationales » de l'Ensemble Moiseev décrit par Anthony Shay : « The content of the choreography is rarely explicitly political: a village wedding, a charming local ritual, or a suite of spirited dances to celebrate the wine harvest. What could be more innocent? The power of these performances does not lie in their specific content, but rather in their potential capacity to represent, describe and embody the essentialized identity of millions of inhabitants of a specific nation-state in the course of an evening performance. » (Shay 2002 : 227-228). Mais d'une autre façon, elle se distingue d'une « invention pure et simple » de traditions par son ancrage local perçu comme légitime et renouvelé.

De ce paradoxe témoignent les évolutions récentes des institutions de formation professionnelle à la capitale. Les institutions centrales, creuset de cette danse mongole nationale, semblent devoir trouver un relais à travers les institutions de province, systématisées sur un modèle hiérarchisé, susceptibles de transmettre le modèle à travers le vaste territoire steppique et peu densément peuplé de la Mongolie. Toutefois, dans la réalité, ces institutions ont moins un rôle de relais (du centre vers la périphérie) que de mobilisation (de la périphérie vers le centre), dans une logique d'émulation et d'exemplarité. Les évolutions récentes, perceptibles notamment dans la prise en compte des autres institutions de la capitale, montrent qu'aujourd'hui, autour de ces institutions centrales, se déploient de nouveaux enjeux : au marché du spectacle pour touristes, stimulant la multiplication des ensembles privés, répond une concurrence accrue entre les institutions de formation des danseurs. Le diplôme professionnel du Conservatoire, très attaché au modèle russe, est progressivement concurrencé par le diplôme universitaire qui met en avant un rapport renouvelé au *bii biélgee*. Les complexités de la relation entre danse mongole et *bii biélgee*, exacerbées par le contexte patrimonial du début des années 2010, font l'objet du prochain chapitre.

Chapitre 3. Cultiver de l'authentique

Tout au long de mon terrain, j'ai été doublement frappé par l'opposition entre danse mongole scénique et *bii biêlgee*. D'une part, ces deux catégories renvoyaient de toute évidence à deux pratiques proches, mais bien distinctes, qui empruntaient l'une à l'autre sans jamais se confondre ; c'était un point de vue confortable que j'étais d'autant plus enclin à adopter qu'il s'est révélé pratique et heuristique pour la conduite de l'enquête. D'autre part, lorsqu'il s'agissait de définir et d'objectiver ce qui les distinguait, je me trouvais systématiquement pris de court. Des différences évidentes, massives, étaient régulièrement convoquées par mes interlocuteurs en appui à cette distinction entre danse mongole scénique et *bii biêlgee*. Ainsi, la danse mongole scénique relève de chorégraphies dont on connaît les auteurs, se danse sur scène par des professionnels, et suppose la mobilisation d'importantes médiations institutionnelles et logistiques (un lieu dédié, une musique composée enregistrée, une hiérarchie chorégraphe-danseur, etc.), tandis que le *bii biêlgee*, émanation directe et non médiée d'une culture pastorale nomade, n'a pas d'auteur et se danse sous la yourte, au plus près de la vie quotidienne. Les mouvements de la danse mongole scénique sont décrits comme « grands » (*tom*), « fluides » (*zöölön*), ils sont exécutés dans un ordre fixé par la chorégraphie et demandent des danseurs jeunes et professionnels, alors que ceux du *bii biêlgee* sont « brusques » (*hatuu*) et « petits » (*jijig*), sujets à une improvisation rhapsodique, et peuvent être dansés par tous, des petits enfants qui ne savent pas encore marcher aux vieillards les plus âgés. L'une s'apprend dans des écoles, tandis que le *bii biêlgee*, lui, s'apprend dans le cadre familial élargi ou, mieux, ne s'apprend pas mais s'acquiert par une mystérieuse imprégnation quotidienne. Si j'évoquais en entretien des « danses hoton » (*hoton büjig*), on me corrigeait immédiatement en ces termes : « il n'y a pas de danse hoton ; c'est *bii biêlgee* hoton qu'il faut dire ». Inversement, si j'évoquais par exemple la chorégraphie « *Bayad* », de Sevjid, il paraissait déplacé d'en parler comme de *bii biêlgee*. Je me suis habitué à penser à ces deux types de danses comme au versant authentique d'une part, au versant scénique de l'autre, des « danses mongoles ».

Pourtant, cette évidence pratique ne pouvait éviter d'être ici questionnée plus avant, d'autant que, pris séparément, chacun des critères convoqués pour distinguer les deux pratiques semblait pouvoir être contrecarré avec une facilité décourageante. Le *bii biêlgee* se faisait fréquemment sur scène et sur des musiques enregistrées, tandis que la danse mongole scénique s'installait sous la yourte avec des musiciens en direct. Le parcours des *biich*, qui paraissait garantir l'opposition entre une pratique ordinaire et une pratique professionnelle, était démenti par l'examen des biographies : la plupart des *biich* n'étaient pas des éleveurs isolés dans la montagne, mais de petits employés cultivés, bibliothécaires, enseignants,

comptables, promus durant la période socialiste. Beaucoup d'entre eux, même parmi les plus âgés, avaient appris le *bii biêlgee* dans un centre culturel, et étaient engagés dans des processus d'enseignement du *bii biêlgee* de type scolaire, formalisé, aux antipodes d'une transmission familiale ou de type maître-disciple, restreinte et informelle. Je découvris également que de nombreuses danses considérées comme du *bii biêlgee* authentique et ancestral avaient en fait été compilées, voire réassemblées par des personnalités qu'il était possible de nommer, et qui bien souvent venaient de la danse mongole scénique, sans que cela remette en question leur identification comme *bii biêlgee*, pourtant censé être issu du fond des âges. La continuité du *bii biêlgee* entre les générations, impossible à prouver mais sans cesse revendiquée, laissait des hiatus de transmission et des moments de recomposition de type revivaliste, où s'introduisent des éléments de discontinuité. Enfin, d'un point de vue gestuel, les chorégraphes tendaient à promouvoir de plus en plus les mouvements simples et brusques du *bii biêlgee*, susceptibles de renforcer la couleur locale de leurs pièces, à tel point qu'il devenait parfois délicat, sur la seule base d'une observation gestuelle, de distinguer le *bii biêlgee* de la danse mongole scénique. L'exactitude des gestes, qui semblait plutôt devoir caractériser les chorégraphies scéniques que la pratique ordinaire du *bii biêlgee*, était parfois donnée comme un critère distinctif de *bii biêlgee*, que la danse mongole scénique était accusée de corrompre. Bref, l'authenticité du *bii biêlgee* apparaissait aussi incontournable qu'impossible à situer.

Plusieurs termes, sur lesquels on reviendra au cours de la réflexion, peuvent servir à traduire, en mongol, le terme « authentique » : *yazguur*, qui renvoie étymologiquement à l'idée de « racine¹ » ; *ulamjalt*, « traditionnel », qui est l'adjectif forgé sur le mot « tradition » (*ulamjal*) ; et, plus récemment, le terme d'emprunt russe *natur*, aussi transparent (« nature ») que difficile à traduire, qui renvoie sensiblement à la même idée. Ces termes peuvent être employés l'un à la place de l'autre, aussi n'est-ce pas tant à l'authenticité comme catégorie émique fondée dans la langue locale que je m'intéresserai qu'à l'authenticité comme ensemble de valeurs confuses et d'actualisations plurielles qui s'attachent intuitivement à la perception du *bii biêlgee*, à la fois de façon absolue et relativement à la danse mongole scénique. Plusieurs auteurs ont défendu l'idée selon laquelle le jugement d'authenticité repose sur « la continuité du lien entre l'objet en question et son origine » (Heinich 2009 : 239) par exemple le lien causal que les gens établissent entre un terroir et le goût d'un vin (Hennion et Teil 2016). Je tiens pour ma part que, dans le cas des danses mongoles, l'authenticité ne peut être pensée en faisant abstraction d'une autre dimension, relative, de l'authenticité comme ligne de clivage, souvent mouvante, entre ce qui est authentique et ce qui ne l'est pas. Puisqu'elle n'est pas objectivable sous forme de critères comme ceux énumérés ci-dessus, à quoi tient la valeur d'authenticité qui, de manière aussi vague qu'incontournable, s'attache au *bii biêlgee* ? Pourquoi de tels critères, analytiquement inopérants, sont-ils régulièrement mobilisés sur le terrain ? Et enfin, quel rôle joue cette valeur d'authenticité dans le « travail des frontières » (Barth 1969) qui se

¹ *Yazguurtan* désigne les aristocrates, ceux issus d'un lignage pur.

joue continûment entre les représentants du *bii biêlgee*, ci-après les *biich*, et ceux de la danse mongole scénique ?

La patrimonialisation, c'est-à-dire ici l'ensemble des processus qui conduisent à l'inscription du *bii biêlgee* en 2009 sur la Liste de sauvegarde urgente² du Patrimoine culturel immatériel (ci-après PCI) de l'humanité à l'UNESCO, et les processus de valorisation nationale consécutifs à cette inscription, dits de « post-proclamation » (Macchiarella 2011) n'est certes pas à l'origine de la valeur d'authenticité qui s'attache au *bii biêlgee*. Néanmoins, ce que j'appellerai le contexte patrimonial ou la perspective patrimoniale enclenchée par de tels processus contribue à accentuer la valeur d'authenticité, ainsi que les débats et tensions qu'elle suscite, et à renforcer l'opposition complémentaire entre danse mongole scénique et *bii biêlgee*. De la sorte, un tel contexte constitue un laboratoire particulièrement pertinent à la fois pour penser la valeur d'authenticité et pour comprendre le rôle qu'elle joue dans la structuration clivée du champ des danses mongoles. En ce sens, des contextes de revivalisme, mettant en valeur des pratiques perçues comme anciennes et suscitant des débats autour de la détermination de l'authenticité des pratiques, apparaissent, indépendamment de l'implication d'acteurs institutionnels officiellement chargés du « patrimoine », à bien des égards similaires à la « patrimonialisation » ainsi entendue. C'est pourquoi je m'autoriserai à faire appel à une littérature portant sur l'un ou l'autre de ce type de contexte.

Ces processus, alors qu'ils portent fréquemment sur des objets en soi généralement peu polémiques (des chants et danses, des techniques de dentelle, des objets du quotidien, etc.) paraissent paradoxalement caractérisés par les passions et tensions qu'ils suscitent. Les travaux des chercheurs eux-mêmes peuvent être rangés, grossièrement, en deux grands ensembles : ceux qui prennent parti dans le débat et ceux qui tentent d'en analyser les tenants et les aboutissants. Tout un pan de la littérature patrimoniale invite ainsi à réfléchir sur la difficulté pour le chercheur de ne pas prendre parti dans de tels processus (Bortolotto 2012, Sandroni 2011, Tornatore 2011, Watremez 2010). Se dégage ainsi une figure du chercheur engagé, soit pour favoriser revivalismes et patrimonialisation, soit pour en dénoncer les effets néfastes ; à cette figure répond d'ailleurs la figure symétrique d'acteurs patrimoniaux ou revivalistes mobilisant des outils de la recherche pour faire valoir leur point de vue de manière légitime.

Les chercheurs qui tentent de prendre leurs distances (au moins dans leur travail académique) tendent généralement à mettre en valeur la dimension labile de concepts comme l'authenticité ou le patrimoine. Les écrits récents sur la patrimonialisation font en ce sens valoir le passage d'une « célébration » unanime (Macchiarella 2011 : 170) de la patrimonialisation à « l'arène patrimoniale » (Bondaz *et al.* 2012 : 9, Givre 2012 : 104). La notion entend d'abord

² Les éléments de PCI peuvent être proposés pour deux types d'inscriptions, sur Liste représentative (LR) ou sur Liste de sauvegarde urgente (LSU) s'ils répondent aux critères correspondants.

mettre en lumière « au-delà du consensus patrimonial », les « résistances et usages contestataires », « accommodements, détournements et conflits » (Bondaz *et al.* 2012 : 9, 12), « stratégies et tactiques » (Givre 2012 : 105) déployés au niveau local, notamment dans une négociation, face aux instances patrimoniales, des normes qu'elles tendraient à imposer. Toutefois comme le souligne Givre, l'examen des processus de patrimonialisation « ne peut se cantonner au repérage de réactions ou résistances à une patrimonialisation dès lors vue comme une injonction ou une assignation ne correspondant pas à la vision des acteurs locaux » (*ibid.*). Il s'agit au contraire de faire valoir, en prenant le point de vue du local plutôt que celui de l'institution, la dimension plurielle des réappropriations, « créations » et négociations locales dans toute leur intensité³. « En dépassant les oppositions frontales patrimonialisation exogène / résistance endogène, la notion d'arène éclaire les multiples dynamiques sociales qui font et que fait le patrimoine » (Givre 2012 : 118, cf. aussi, par exemple, Leblon 2013 : 178). Toutefois, prendre, d'un point de vue proche du constructivisme, le processus patrimonial pour un simple reflet des rapports de forces présents sur un terrain donné ou même pour un catalyseur de nouvelles dynamiques d'interactions de pouvoir et de hiérarchies sociales (Macchiarella 2011) tend à minorer la part d'affectivité, souvent disproportionnée au regard d'enjeux socio-économiques parfois relativement peu importants, qui sous-tend ce processus.

Au-delà d'une approche constructiviste, sociologique ou politique des processus patrimoniaux, la part affective qui les sous-tend est soulignée dans des travaux comme ceux de Givre sur le rite de danse sur le feu *nestinarstvo* en Bulgarie (Givre 2012) ou ceux de Makovicky sur les dentellières de Slovaquie centrale (Makovicky 2010), en lien étroit avec la mobilisation de régimes de savoir et d'apprentissage variés, fondant différents types de légitimités pour les pratiques et les personnes. Ces travaux mettent l'accent sur la multiplication des configurations où s'actualisent des asymétries épistémologiques (sujet / objet) ou d'authenticité (authentique / inauthentique). Toutefois, en soulignant la pluralité des actualisations (économique, politique, administrative, expérientielle, épistémologique) de ces rhétoriques d'authenticité, ils tendent cependant à minorer la dimension clivante qui s'attache à de tels processus. Or, le cas des danses mongoles, dont le champ est polarisé autant que clivé par ces deux pratiques, le *bii biêlgee* et la danse mongole scénique, invite à prendre au sérieux la dimension structurante de telles asymétries. Mon hypothèse est que, bien qu'elles s'incarnent indubitablement dans des configurations d'acteurs propres à chaque terrain, ces tensions patrimoniales sont en réalité fortement structurées par une asymétrie épistémologique de type sujet / objet, qui traverse autant les rapports des acteurs locaux aux pratiques concernées que les relations entre les différents acteurs. Cette asymétrie serait également la source de la forte affectivité qui sous-tend les processus de patrimonialisation.

³ « Dans tous les cas le tableau est plus complexe que celui d'une patrimonialisation reçue comme démarche exogène, appelant soit une résistance à l'acte patrimonial proprement dit, soit une autre patrimonialisation, endogène celle-là. Les acteurs eux-mêmes occupent des positions changeantes dans l'arène patrimoniale, se positionnant moins contre le patrimoine en général, que contre *telle* mobilisation de *telle* valeur patrimoniale dans *tel* contexte. » (Givre 2012 : 118)

Enfin, de manière plus spécifique au cas mongol, elle servirait à renforcer le clivage binaire du champ des danses mongoles en deux pratiques intuitivement perçues comme distinctes, mais à la frontière fluctuante, que sont la danse mongole scénique et le *bii biêlgee*.

La première partie du chapitre est consacrée à la mise en lumière successive des trois lieux d'énonciation principaux où se rencontrent la question de l'authenticité et le clivage entre *bii biêlgee* et danse mongole scénique, à savoir les documents d'inscription du *bii biêlgee* à l'UNESCO, le point de vue des professionnels de la danse mongole scénique et le point de vue des *biich*. La seconde partie, examinant des cas de superposition, de tension et de conflit entre ces différentes perspectives, met en lumière le rôle que jouent les positionnements épistémologiques des différents acteurs dans la structuration clivée du champ des danses mongoles.

3.1. Trois perspectives sur le *bii biêlgee*

Cette partie examine les discours de trois types d'acteurs : 1) les instances patrimoniales mongoles responsables de la rédaction du dossier UNESCO, qui développent une rhétorique de sauvegarde révélatrice d'un certain point de vue sur l'authenticité des pratiques ; 2) les chorégraphes, qui, tout en contribuant à la patrimonialisation, conçoivent l'authenticité du *bii biêlgee* en lien avec leur pratique de création artistique ; 3) les *biich*, qui, se positionnant face à ces différents acteurs, développent des stratégies d'authentification particulières.

3.1.1. Le *bii biêlgee* à l'UNESCO

Le dossier d'inscription à l'UNESCO du *bii biêlgee*, déposé par la Commission nationale mongole pour l'UNESCO⁴, est une source remarquable non tant sur le *bii biêlgee* en tant que tel que sur la façon dont les instances patrimoniales mongoles conçoivent une candidature à l'UNESCO. La confrontation entre les arguments avancés dans le dossier et des données collectées sur le terrain met en valeur la rhétorique de sauvegarde qui imprègne le dossier et qui témoigne de la façon dont la Commission nationale conçoit les attentes de l'UNESCO.

La danse du pastoralisme nomade

Loin d'être isolée, l'inscription du *bii biêlgee* à l'UNESCO prend place au contraire dans un contexte marqué par une forte effervescence patrimoniale (voir annexe 3 pour la liste des éléments inscrits par la Mongolie). Forte de trois inscriptions réussies en 2009⁵, la Commission

⁴ YuNĚSCO-iin Mongolyn ūndesnii komiss, désormais Commission nationale, <http://www.unesco.mn>, consulté le 20.04.2018.

⁵ Le *bii biêlgee*, inscrit conjointement avec « la musique traditionnelle pour flûte *tsuur* » (LSU) et « le *tuuli* mongol, épopée mongole » (LSU), rejoint ainsi « la musique traditionnelle du *Morin Khuur* » (LR) et « l'*Urtiin Duu*, chants longs traditionnels populaires » (inscription conjointe avec la Chine – LR). Ces deux derniers éléments avaient d'abord été inscrits, respectivement en 2003 et 2005, sur la Liste des Chefs d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité avant d'être transférés, par effet de la clause transitoire (art. 31) de la Convention de 2003, sur la Liste représentative du PCI.

nationale propose en 2011 dix⁶ éléments. Cette effervescence s'explique par l'enthousiasme qu'a suscité, en Mongolie, la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel⁷ de l'UNESCO, signée en 2003 (ci-après Convention de 2003), survenue, à une époque où le pays se redéfinit, au lendemain de la « Révolution démocratique » de 1990, comme une nation nomade qui inscrit, au rang de ses priorités nationales, la protection d'éléments culturels saillants (coutumes, traditions orales, etc.) liés au pastoralisme nomade⁸. La Constitution de 1992 fait de l'État le garant de l'activité pastorale nomade⁹ ainsi que celui de la « culture et du patrimoine du peuple mongol¹⁰ ». Le document intitulé « Concept de sécurité nationale de Mongolie¹¹ » (paru en 1994, actualisé en 2010), cristallise l'association entre sécurité nationale et préservation du nomadisme, à travers l'importance cruciale accordée d'une part à la préservation des conditions environnementales nécessaires au maintien du pastoralisme nomade mongol, d'autre part aux éléments culturels qui lui sont propres (Campi 2012). Pour beaucoup de Mongols, la mission patrimoniale de l'État mongol à l'égard des arts et pratiques liées au nomadisme paraît ainsi aller de soi¹². Si les années 1990, décennie de la transition démocratique, ont été marquées par une crise économique néfaste, les années 2000, qui voient l'amorce d'une prospérité relative, permettent à la Mongolie de mettre en œuvre les politiques patrimoniales et culturelles souhaitées.

Parmi toutes les pratiques inscrites, le *bii biêlgee* apparaît comme exemplaire. Non seulement il s'agit d'une pratique artistique des Oïrad, ces éleveurs nomades de l'Altai

⁶ Un chiffre considérable pour la Mongolie. Un seul sera finalement retenu : « La technique d'interprétation du chant long des joueurs de flûte *limbe* – la respiration circulaire » (LSU). Pour la liste complète des éléments inscrits par la Mongolie, voir <https://ich.unesco.org/fr/etat/mongolie-MN>, consulté le 20.04.2018.

⁷ <https://ich.unesco.org/fr/convention>, consulté le 20.04.2018.

⁸ Durant les années 1990 sont entreprises des politiques culturelles au plus haut niveau de l'État visant à remettre à l'honneur les éléments culturels propres aux pasteurs nomades de Mongolie. Des intellectuels comme S. Dulam se voient alors confier des missions politiques visant à la fois à la réinscription de la Mongolie dans une histoire et une culture nationales propres, mais aussi à l'élaboration de rites et symboles nationaux ancrés dans le passé gengiskhanide et dans la civilisation nomade (cf. Bianquis 2013).

⁹ *Mal süreg bol ündesnii bayalag mön bögөөд төрийн хамгаалтад байна*, « Le cheptel de bétail est une richesse nationale et sa protection incombe à l'État. » (Constitution de la Mongolie, chapitre I, article 5, paragraphe 5). http://www.conscourt.gov.mn/?page_id=731, consulté le 20.04.2018.

¹⁰ *Mongolyn ард түмний түүх, соёлын дурсгалт зүйл, шинжлэх ухаан, оюуны өв төрийн хамгаалтад байна*, « La protection des éléments commémoratifs de l'histoire et de la culture du peuple mongol, de son patrimoine scientifique et intellectuel, incombe à l'État. » (Constitution de la Mongolie, chapitre I, article 7, paragraphe 1). http://www.conscourt.gov.mn/?page_id=731, consulté le 20.04.2018.

¹¹ *Mongol ulsyn ündesnii агуулгуй байдлын үзел баримтлал*, ang. National Security Concept of Mongolia, élaboré par le Conseil de la sécurité nationale de Mongolie (*Mongol ulsyn ündesnii агуулгуй байдлын зөвлөл*). L'enjeu de ce texte, qui donne les grandes orientations de la politique internationale mongole, est de définir la protection d'une culture nationale mongole à la fois contre la menace interne représentée par un nationalisme extrémiste et contre la menace externe de l'influence de cultures étrangères, perçue comme potentiellement délétère pour la culture nomade, notamment via la « mondialisation » (cf. Campi 2012). <http://www.nsc.gov.mn/?q=en/ns-concept>, consulté le 20.04.2017.

¹² Lors de ma contribution, consacrée aux politiques culturelles françaises, au séminaire annuel de l'Institut d'Études Culturelles de la SUISS, qui m'accueillait comme chercheur invité, à l'automne 2013, le public, principalement constitué de chercheurs spécialisés dans les politiques patrimoniales et culturelles mongoles, s'est étonné du fait que la protection du patrimoine national ne soit pas, en France, inscrite dans la Constitution. Cette anecdote révèle à quel point l'idée que la protection de la culture et du patrimoine nationaux est intrinsèquement dévolue à l'État est considérée comme une évidence en Mongolie.

mongol, mais il s'agit aussi d'une danse dont les gestes évoquent la vie pastorale nomade, un aspect que le dossier met en valeur : « Le Biyelgee mongol est l'expression d'un art unique et remarquable qui a incarné et puisé son inspiration dans le mode de vie nomade des Mongols qui exprimaient le style de vie, les coutumes, les traditions et les pratiques spirituelles à travers les éléments de la danse » (dossier UNESCO, D¹³). C'est donc non seulement comme emblème patrimonial de la culture pastorale nomade, mais aussi comme art émanant de ce mode de vie et le donnant à voir, que le *bii biêlgee* est valorisé dans ce contexte (voir annexe 4.1).

Les « détenteurs » du patrimoine

Celui qui maîtrise, de façon reconnue, une pratique inscrite à l'UNESCO est appelé, dans le jargon de cette institution, « détenteur » de patrimoine. Malgré l'absence de critères discriminants explicites, une image cohérente et consensuelle de la figure du *biich* se profile à travers le texte et les photos du dossier. Les dix photos qui accompagnent le dossier UNESCO sont de fait moins axées sur la présentation de la pratique du *bii biêlgee* que sur celle des *biich*. Sur fond neutre (drap tendu en intérieur), en extérieur ou dans une yourte, ces photos sont avant tout des portraits individuels¹⁴ de *biich* en train de danser. Leur visage, parfois souriant mais toujours absorbé dans une attitude de concentration intense, est ridé, renvoyant l'image de vieillards heureux de danser pour eux-mêmes. Les costumes chamarrés véhiculent l'image d'une diversité ethnique portée par la pluralité des détenteurs. La galerie de photos donne les crédits photographiques (2008, A. Duurenjargal (sic)) mais jamais les noms des *biich*, qui sont ainsi présentés moins comme des individus que comme des variations d'un même moule.

Le texte va dans le même sens. On trouve bien une liste de noms dans la section « communauté(s), groupe(s) ou individu(s) concerné(s) » du dossier (voir annexe 4.2), mais celle-ci fait apparaître ces noms moins comme des individualités que comme des représentants, d'ethnies différentes, d'un même stéréotype du *biich*, dont je trace ici les grandes lignes :

- a. le *biich* est rarissime (une vingtaine de détenteurs) et en voie de disparition ;
- b. c'est un personnage très local, « autochtone / natif », à la fois originaire d'un district des provinces de l'ouest (ici Hovd et Uvs), et appartenant à un groupe ethnique oirad (Torguud /torgoute¹⁵/, Zahchin /tzakhtchine/, Urianhai /uriankhai/, Bayad /bayate/, Dörvöd /durved/, Hoton /khoton/) ;
- c. il est isolé : non seulement les *biich* habitent dans des « terres reculées », mais la liste présente à peine deux ou trois *biich* par district / ethnie, ce qui renvoie, aux antipodes de l'image d'une communauté locale soudée, à la figure de détenteurs isolés ;
- d. il est âgé (« plus de 60-80 ans »).

¹³ Pour alléger la lecture, des extraits plus complets du dossier sont donnés en annexe (voir annexe 4). Les lettres et numéros renvoient aux repères du dossier lui-même, consultable en ligne : <https://ich.unesco.org/fr/USL/le-biyelgee-mongol-danse-populaire-traditionnelle-mongole-00311>, consulté le 20.04.2018.

¹⁴ La seule exception présente conjointement un *biich* et un joueur de vièle.

¹⁵ Entre les barres obliques est donnée la graphie utilisée par le dossier UNESCO.

Ce portrait-type du *biich* autochtone, âgé et rare, conforte l'image d'une pratique unique, locale, et qu'on devine ancienne, voire ancestrale (puisque pratiquée par des personnes âgées). Or, sur le terrain, auquel j'accède pour la première fois quelques mois à peine après l'inscription à l'UNESCO, la réalité est bien différente.

Tout d'abord, les *biich* ne sont pas isolés les uns des autres dans de lointains villages de l'Altaï mongol : une majorité vit à Ulaanbaatar, les autres dans les centres de province ou de district. Bien rares sont en réalité ceux qui, comme Humbaa ou Jalh, installent encore, à la saison estivale, leur yourte à l'écart du centre de district. De plus, loin de mener leurs activités de *biich* de façon indépendante et en s'ignorant les uns les autres, ils se rassemblent fréquemment autour de spectacles ou de projets pour la promotion de leur pratique (formations, films documentaires, festivals, etc.). Même si je n'ai pu accéder au terrain qu'une fois l'inscription actée, en 2010, des signes de revivalisme de la pratique étaient perceptibles, d'après les *biich*, dès le début des années 2000. Les photos du *biich* Balgan, même si elles ne sont pas toutes datées avec précision, montrent sa participation, avec d'autres *biich*, à des festivals à Ulaangom, chef-lieu de la province d'Uvs, d'où il est originaire, au moins dès 2001. D'autres photos le montrent participant aux événements suivants, d'ampleur nationale ou internationale¹⁶ :

Concert du chanteur oïrad J. Erdenedalai (15 janvier 2004) ;

Festival d'automne, à Paris (du 21 septembre au 1^{er} octobre 2006) ;

Mongolian Dance, Music and Ballet – Lincoln Festival, Asia Society (24 juillet 2007) ;

Grand festival du morin huur (*Morin huuryn ih naadam*) (2007) ;

Vœux du Nouvel an mongol, sur le plateau de la chaîne télévisée NTV (2008).

Au-delà de ces événements ponctuels, les *biich* sont également rassemblés depuis 2005 au sein de l'association « l'art authentique populaire mongol du *bii biêleg*¹⁷ », fondée en 2006 par la danseuse professionnelle Lhagvasüren, qui sera un des porteurs institutionnels de l'inscription à l'UNESCO. D'autres associations, comme « l'association pour la transmission du *bii biêlgee*¹⁸ », « l'association « trésor du patrimoine – *bii biêlgee*¹⁹ » ou l'association « Ih Högüsü²⁰ » profitant de l'enthousiasme généré par l'inscription à l'UNESCO, viendront par la suite se superposer à celle-ci, à ma connaissance la plus ancienne. Toutefois il reste utile de garder à l'esprit que la mise en relation des *biich* par le biais d'associations ou d'événements culturels précède (et dans une certaine mesure conditionne) l'inscription à l'UNESCO autant qu'elle en découle.

¹⁶ Les archives privées, comme ces albums photo constitués par les *biich* eux-mêmes à partir de clichés pris lors de leur participation à ces événements, ont été pour moi la source la plus accessible et la plus fiable pour documenter l'existence de tels événements.

¹⁷ *Mongol ardyn yazguur urlagiin bii biêleg holboo*, ci-après association du *bii biêleg* ou association de Lhagvasüren.

¹⁸ *Mongolyn bii biêlgee övlüülekh holboo*, créée en 2010, rattachée à l'orchestre philharmonique national, présidé par le chorégraphe S. Sühbaatar.

¹⁹ *Mongolyn öv soëlyn erdene – bii biileg*. Date de fondation inconnue (2009 probablement), présidée par la chorégraphe D. Nanjid.

²⁰ Fondée en 2010, présidée par le journaliste Ch. Önörtivshin, voir infra.

En second lieu, le nombre, la liste et l'âge des *biich* présentés dans le dossier ont été manipulés. Les *biich* connus des services patrimoniaux mongols s'avèrent bien plus nombreux que ceux recensés dans le dossier, et une partie non négligeable d'entre eux (y compris parmi ceux qui sont mentionnés dans le dossier) appartient plutôt à la tranche d'âge moyenne des quadra- et quinquagénaires qu'à celle du « grand âge » (*öndör nastai*), comme on dit en mongol. Tout d'abord, il est clair que le dossier de 2009 ne mentionne, de façon sélective, qu'un tout petit nombre de *biich*, sans doute choisis afin de représenter la rareté des détenteurs en même temps qu'une certaine diversité ethnique et territoriale. Mais à la sous-représentation du dossier de 2009 correspond à l'inverse, dans le « rapport périodique » de 2013²¹, une surreprésentation. En contraste avec la vingtaine de détenteurs mentionnés en 2009, le rapport de 2013 mentionne « 436 praticiens [...] désormais inscrits », soit une augmentation spectaculaire d'environ 4 000%. Si le rapport suggère furtivement que cette augmentation du nombre des détenteurs en quatre ans est avant tout le fruit d'une politique efficace de recensement des détenteurs et de sauvegarde de la pratique, cela ne saurait en aucun cas expliquer un tel écart. Le dossier UNESCO manipule les chiffres de façon à construire une image du *biich* comme détenteur d'une pratique ancestrale, mais menacée de disparition. À cette figure du détenteur répondent d'autres menaces qui pèsent sur le *bii biêlgee*.

Menaces sur le bii biêlgee

L'inscription d'une pratique sur la Liste de sauvegarde urgente nécessite de justifier de menaces et de risques qui pèsent sur cette pratique. Les arguments mis en avant par la Commission nationale dans le dossier, en particulier dans la section 3 « Nécessité de sauvegarde urgente », sont significatives d'une certaine vision du patrimoine comme devant être préservé de toute évolution.

La première cause incriminée est la modernisation des modes de vie, notamment à travers deux grandes tendances, la mondialisation et l'urbanisation, qui seraient en particulier la cause du désintérêt des jeunes pour le *bii biêlgee*²² (voir annexe 4.3). Or, l'urbanisation croissante, due notamment à l'exode rural, semble au contraire propre à favoriser les interactions entre les *biich*, qui se rencontrent et s'organisent plus facilement lorsqu'ils résident à proximité²³. La mondialisation, d'une part sous forme de la valorisation internationale permise par l'UNESCO, d'autre part grâce aux nouveaux médias et moyens de diffusion (multiplication et

²¹ Les États membres doivent fournir tous les quatre ans des « rapports périodiques » faisant l'état des lieux des pratiques inscrites au PCI, de l'usage des financements de l'UNESCO et des politiques menées localement en faveur de la préservation des pratiques. Le rapport de 2013 sur lequel je m'appuie est consultable en ligne (<https://ich.unesco.org/fr/USL/le-biyelgee-mongol-danse-populaire-traditionnelle-mongole-00311> consulté le 20.04.2018). Au moment de la finalisation de ce travail, le rapport de 2017 n'était pas encore publié.

²² Cet argument est par exemple reconduit dans le travail de Thrift, et associé par l'auteur à une vision de l'évolution culturelle comme prise entre la préservation d'éléments locaux et l'assimilation de tendances exogènes (cf. Thrift 2004 : 94).

²³ Le chapitre 4 met en évidence l'importance de l'exode rural dans la création de réseaux de *biich* qui transcendent les catégories ethniques.

accessibilité des moyens de visionner une vidéo en particulier, accès facilité à internet, etc.), accroît également leur visibilité nationale comme internationale. Le caractère assez rhétorique des arguments présentés dans le dossier renvoie, me semble-t-il, plutôt à une vision du patrimoine en termes de pratiques ancestrales, émanant de modes de vie locaux et devant être, à l'instar des sites naturels ou des espèces animales et végétales, protégées de toute corruption extérieure. La Convention de 2003 a suscité un grand enthousiasme parmi les chercheurs en proposant de passer d'un modèle historique (les sites et monuments) à un modèle ethnographique (les pratiques) et de la « protection » à la « sauvegarde », entendue comme un mode de préservation qui prend en compte les dynamiques propres aux pratiques au lieu de chercher à les mettre sous cloche. Mais, dans la pratique, une résilience de la perspective de protection s'observe bien souvent (Bortolotto 2011, Tornatore 2011). C'est semble-t-il ce qui se passe avec le dossier du *bii biêlgee*, où le patrimoine apparaît comme antithèse et victime de la modernisation, perçue, à travers la mondialisation et l'urbanisation, comme synonyme de destruction des modes de vie locaux, donc du patrimoine qui y est attaché. Cette interprétation que fait la Commission nationale du critère « nécessité de sauvegarde urgente » ne reflète pas seulement l'appropriation locale d'un point de vue surplombant, fût-ce au prix d'une mésinterprétation (la sauvegarde reste pensée comme protection) : elle consolide la vision, évoquée plus haut, du *bii biêlgee* comme émanation d'un mode de vie pastoral nomade, qui risque de disparaître avec celui-ci, une vision « traditionaliste » en ce qu'elle considère les éléments du patrimoine comme l'émanation de « traditions » représentées par des modes de vie supposément intégrés. En ce sens, si la « tradition » meurt, le patrimoine qui en émane risque de mourir aussi²⁴.

La seconde cause de disparition du *bii biêlgee*, mentionnée de manière récurrente dans le dossier est, elle, plus étroitement liée au cas mongol. Le dossier incrimine directement et à plusieurs reprises (voir annexe 4.4) les politiques culturelles socialistes d'avoir contribué à la dégradation d'une pratique locale comme le *bii biêlgee*. Cette vision du socialisme comme délétère pour les pratiques locales, qu'on a déjà évoquée dans le chapitre précédent, repose pourtant sur deux raccourcis. En premier lieu, elle semble relever d'une assimilation du *bii biêlgee* à des pratiques effectivement interdites ou réprimées (en particulier les pratiques religieuses, rituelles ou assimilées comme la récitation épique) sous le socialisme (cf. Pegg 2001 255, 1995 : 78). Or, ce qu'on arrive à percevoir de l'histoire du *bii biêlgee* montre qu'il n'a pas été si maltraité. Comme l'a montré le chapitre précédent, des *biich* comme Pürevjal contribuent à l'émergence de la danse mongole scénique, et plusieurs vidéos des archives nationales, dont la plus ancienne remonte à 1954, montrent des occasions officielles de type festivals où le *bii biêlgee* local est à l'honneur.

²⁴ Le paradoxe de ce raisonnement, particulièrement prégnant dans les milieux revivalistes français (cf. Y. Guilcher 1996) étant qu'il serait possible de préserver les émanations patrimoniales de tels modes de vie traditionnels malgré la destruction de ces modes de vie.

En second lieu, cette incrimination du socialisme tend à donner de la période socialiste l'image d'un bloc uniforme. Or, comme l'a montré Marsh, une telle approche demande à être nuancée. Par exemple, la fin des années 1970 et la décennie suivante sont marquées par un tournant significatif dans les politiques culturelles. La 54^e directive (*daalgavart*) de juillet 1982 du Comité central du parti, où s'exprime ce tournant dans la politique culturelle mongole, invite ainsi à :

« Étudier et inventorier (*nyagtlan sudlah*) les nombreuses et belles coutumes ancestrales mongoles (*mongol ovogtny olon saihan ës zanshlyg*) liées entre autres à la cérémonie du mariage, au tir à l'arc, à la lutte, etc. chant et danse, costumes et chausses, mobilier domestique, harnachement des chevaux et chameaux, broderie, sculpture, ornementation (*hee ugalz*), des ethnies *halh*, *bouriate*, *dörvöd*, *bayad*, *zahchin*, *ööld*, *torguud*, *hoton*, *dar'ganga* etc. [éléments] qui, transmis jusqu'à nous (*ulamjlan üldsen*) depuis l'époque de nos ancêtres constituent un trésor patrimonial (*öv sand*) inestimable et inépuisable (*ünelj barshgüi*) [...] [et] ne sont pas traités en prenant en compte les us de leurs détenteurs. De là vient la mise en danger sérieuse de précieux éléments de notre culture populaire (*ardyn soël urlag*), qui, oubliés, détruits, ne peuvent parvenir à la génération suivante (*hoich üêd*). »²⁵ (cité par Jav 1990 : 34).

L'expression « on n'a pas prêté assez attention aux façons de faire des détenteurs » (*eznii ësoor handahgüi*) doit être interprétée en relation avec un contexte de réaction à la « russification » de la culture mongole, que se voit reprocher l'homme fort des décennies précédentes, Cedenbal, désormais sur le déclin (cf. Marsh 2009 : 100-101). Mais surtout, le texte est porteur de tous les éléments qui fondent une politique de type patrimonial : 1) la prise de conscience de la valeur « inestimable » d'une « culture » ancestrale ; 2) le constat de sa mise en danger, notamment dans la continuité d'une transmission aux générations suivantes ; 3) la nécessité d'un inventaire propre à transformer, justement, cette « culture populaire » en « trésor patrimonial » (*öv san*), pour les générations futures. Le dossier du *bii biêlgee* pour l'UNESCO a donc bel et bien des antécédents socialistes !

Dès cette période, des personnalités comme le compositeur N. Jantsannorov ou l'ethnomusicologue J. Badraa (sur le rôle de ces personnalités, cf. Marsh 2009 : 100, Curtet 2013 : 235) contribuent à mettre en place des « festivals des arts authentiques » (*yazguur urlagiin ih naadam*) et des compétitions de « talents populaires » (*ardyn av'yaastan*) qui préfigurent largement les politiques patrimoniales des années 2000. Tout d'abord, à la figure communiste, militante, de « l'amateur » (*uran saihanch*) se substitue celle du « talent populaire » (*ardyn av''yaastan*) (*ibid.*). Bien sûr, dans une large mesure, ces festivals prolongent une conception de

²⁵ MAHN-yn töv horoony 1982 ony 7 dugaar saryn 54 dügeer alban daalgavart : « gerleh ësloл hiih, sur harvoh, böh барилдуулах зерегтэй холбоотой монгол овогтны олон сайхан эс заншлыг nyagtlan sudlah, halh, buriad, dörvöd, bayad, zahchin, ööld, torguud, hoton, dar'ganga zereg yastny duu büjig, gutal huvcas, geriin tavilga, mor' temeenii tonog hereglel, uran hatgamal, siilber, hee ugalz metiin ahmad üees ulamjlan üldsen soëlyn ünelj barshgüi öv sand ezanii ësoor handahgüi baina. Iimees ardyn soël urlagiin zarim ünèt züils martagdah, üregdej hoich üêd hürehgüi boloh noctoi ayuuld uchirch baina.

la pratique artistique amateur héritée de la période précédente. Néanmoins, dans l'expression « talent du peuple », le terme *ardyn* ne renvoie plus à l'idéologie révolutionnaire, mais à l'origine locale et au caractère typiquement mongol des pratiques artistiques représentées : les « talents populaires » sont bel et bien ces non-professionnels qui pratiquent des « arts authentiques » (*yazguur urlag*). Ensuite, à l'opposition entre l'art « classique » (*songodog*) et l'art « populaire » (*ardyn*) examinée au chapitre 2 s'ajoute l'opposition entre l'art « populaire » (*ardyn*), transformé par le socialisme, et l'art « authentique » (*yazguur*) qui porte en lui une essence typiquement mongole. Ces arts *yazguur* renvoient volontiers à la richesse d'arts musicaux et de littérature orale perçus comme typiques du pastoralisme nomade et ancrés dans une ethnicité locale souvent perçue comme intacte et ancestrale, dont les Oirad constituent des représentants idéaux. De tels « arts » sont représentés notamment par différents instruments traditionnels (la vièle-cheval, les luths *shanz* et *tovshuur*), des genres de chants « populaires » comme le chant long, le chant court, le chant moqueur, mais aussi d'autres pratiques vocales telles que les éloges, les épopées, etc. (Curtet 2013 : 179) et, bien sûr, le *bii biêlgee*.

La dénégarion d'un revivalisme antérieur à celui porté par l'UNESCO à la fin des années 2000, qu'on retrouve d'ailleurs dans les discours des *biich*, me paraît typique d'une « amnésie » structurelle que je pense être propre aux processus patrimoniaux : ignorer les revivalismes précédents d'une pratique permet d'en souligner le caractère véritablement ancien, ancestral et intouché, tout en renforçant la rhétorique d'une pratique « survivante », mais moribonde, ayant traversé des politiques délétères. Or, paradoxalement, le dossier souligne également que le *bii biêlgee* a constitué l'une des inspirations majeures de la danse mongole scénique (voir annexe 4.5), produit de la période socialiste par excellence. Se dessine donc l'image d'un *bii biêlgee* doublement complémentaire de la danse mongole scénique : non seulement il en est la source et la garantie de mongolité, mais il en est aussi l'antithèse, la version préservée, celle qui a échappé au socialisme, un point de vue largement partagé par les chorégraphes, comme on va le voir.

Le dossier UNESCO paraît refléter à la fois l'image que la Commission nationale se fait du *bii biêlgee* et celle qu'elle se fait des attentes de l'UNESCO à l'égard d'une pratique devant être patrimonialisée. Le dossier de candidature apparaît ainsi comme porteur d'une rhétorique de sauvegarde ancrée dans la perception du *bii biêlgee* comme une pratique émanant du pastoralisme nomade, et sur une figure du *biich* comme personnage ancestral en voie de disparition. Cela permet ainsi de souligner trois dimensions complémentaires du *bii biêlgee* : une pratique typique de la Mongolie nomade, une pratique ancestrale transmise de façon continue et une pratique menacée de disparition, dépendante de politiques culturelles, et qu'il conviendrait donc de sauvegarder. Or, parmi les acteurs de l'inscription du *bii biêlgee* à l'UNESCO se trouvent, à côté des instances patrimoniales, des chorégraphes réputés qui ont un intérêt tout particulier à promouvoir le *bii biêlgee* comme pratique « authentique ».

3.1.2 Le *bii biêlgee* comme ressource chorégraphique

Le point de vue des chorégraphes sur le *bii biêlgee* rejoint, sur certains points, celui exprimé dans le dossier UNESCO. Pourtant, lorsqu'il s'agit pour eux de promouvoir l'authenticité du *bii biêlgee*, c'est que le *bii biêlgee* constitue pour eux une « ressource d'authenticité » dans laquelle ils peuvent puiser pour alimenter le caractère réputé typiquement mongol de leurs chorégraphies.

Mon expression « Nouvelle danse mongole » entend refléter certains traits partagés par une grande partie des chorégraphes²⁶ les plus en vue dans la danse mongole scénique aujourd'hui. Curieux d'influences étrangères, de *modern dance*²⁷ et de musiques pop-rock, ces chorégraphes n'en sont pas moins attentifs à maintenir dans leurs créations une qualité « mongole » de la danse. Ils associent étroitement une création en prise avec des influences contemporaines étrangères et une volonté de se replonger dans le *bii biêlgee*, perçu comme origine historique et source d'authenticité pour la danse mongole scénique (Blanchier 2017). En ce sens, ils s'inscrivent volontiers en rupture avec la tradition de la « danse populaire mongole » héritée de Sevjid, jugée trop académique et éloignée des arts « authentiques » (*yazguur*). De fait, plutôt que le Conservatoire, leur institution de prédilection est la SUIS : beaucoup y enseignent à titre temporaire ou permanent, mais surtout la plupart y ont reçu une formation sous la houlette de Nanjid, dont la démarche paraît, à bien des égards, fondatrice dans le rapport qu'entretiennent ces chorégraphes avec le *bii biêlgee*.

Pour Nanjid, comprendre le *bii biêlgee* suppose non de se contenter de réitérer les exercices académiques du Conservatoire, appelés des noms d'ethnies auxquels ils sont censés renvoyer, mais de se rendre sur le terrain, dans les régions de l'Altaï, auprès des *biich*, et d'enquêter sur le *bii biêlgee*. Les moyens et les résultats de ce type d'enquête, et l'usage qui en est fait, sont, pour autant que j'aie pu le constater en discutant avec les autres chorégraphes et en feuilletant quelques mémoires récents, coulés dans le moule de l'ouvrage de Nanjid *Merveilleux bii biileg* (2009b), sur lequel je me fonde pour les analyses qui vont suivre. Précisons d'abord que l'enquête de terrain suppose d'une part observation, apprentissage et analyse des gestes auprès des *biich* en vue de les classer, d'autre part entretiens de contextualisation auprès des *biich*, qui apparaissent ainsi comme la source de ces gestes. La façon de publier les résultats de l'enquête, autour de deux pôles, d'une part une analyse et une classification des gestes du *bii biêlgee*, de l'autre des portraits biographiques de *biich*, est révélatrice de l'usage que font les chorégraphes du *bii biêlgee* ainsi collecté.

Nanjid est particulièrement célèbre pour son enseignement du *bii biêlgee* auprès des danseurs professionnels, enseignement qui repose sur une double démarche de formalisation

²⁶ Je pense en particulier à des chorégraphes comme D. Bayarbaatar, D. Enhgerel, J. Erdenehorloo, M. Môngönceceg, etc.

²⁷ La catégorie recouvre en mongol des pratiques qui vont de styles néo-classiques à différentes formes de danse contemporaine, en passant par le *modern-jazz* et la *modern dance* américaine.

et de classification des gestes de *bii biêlgee* qu'elle a collectés auprès des *biich*, et qui entend s'inscrire dans un rapport plus fidèle au *bii biêlgee* authentique que les exercices formalisés du Conservatoire. Par exemple, un des mouvements identifiés comme provenant du *bii biêlgee* *dörvöd* est transformé en exercice formel de « jeter les mains » (*hayalaga*) (Nanjid 2009a : 62), ou bien les secousses rapides d'épaules de la danse de l'ambleur sont préparées par un exercice lent, appelé « frappé alterné des épaules » (*möriig solbih cohilgoo*) visant à délier les épaules et à accroître l'amplitude du mouvement (Nanjid 2009a : 48). Au-delà de leur dimension pédagogique, ces exercices constituent un vocabulaire gestuel bien établi, considéré comme au plus près de la source du *bii biêlgee*, que les chorégraphes peuvent aisément insérer dans leurs chorégraphies. Dès lors, mettre quelques mouvements des exercices de Nanjid dans des chorégraphies réglées sur une musique pop devient une recette efficace pour garantir à la fois la dynamique créatrice de la Nouvelle danse mongole et son ancrage dans la mongolité.

Le *bii biêlgee* ainsi revisité par Nanjid est souvent qualifié par les chorégraphes, mais aussi, comme on va le voir, par les *biich*, de *bii biêlgee* « scénique » (*taizny bii biêlgee*), pour souligner la différence entre un *bii biêlgee* prêt à l'usage pour une pratique scénique et chorégraphiée et le véritable *bii biêlgee*, celui que pratiquent les *biich* dans l'Altai mongol. Cette démarche est pourtant source d'ambiguïté. Dans les exercices de *bii biêlgee* que propose Nanjid, les mouvements, s'ils gardent souvent des noms d'ethnies, y sont plutôt classés en fonction de la partie du corps mobilisée et du type de dynamique qu'ils doivent avoir, ce qui donne lieu à des rapprochements troublants. Ainsi les positions des pieds que Nanjid aurait observées chez les *biich* de différentes ethnies sont classées en six positions possibles (Nanjid 2009a : 42-45), d'une manière qui ressemble étonnamment aux six positions du ballet : seule variante, l'endehors caractéristique du ballet n'y est pas valorisé (voir annexe 5 pour une illustration de ces positions).

Nom donné par Nanjid aux positions de pieds dans le <i>bii biêlgee</i>	Équivalent dans les positions du ballet
<i>Zelleh zogsolt</i> (position serrée)	Première position
<i>Delgeh zogsolt</i> (position écartée)	Seconde position
<i>Booh zogsolt</i> (position rapprochée)	Troisième position
<i>Solbih zogsolt</i> (position inversée / échangée)	Cinquième position
<i>Öröh zogsolt</i> (position en ligne)	Quatrième position
<i>Tushih zogsolt</i> (position jointe)	Sixième position

De fait, cette standardisation, qui se veut basée sur une classification des gestes observés et collectés par Nanjid auprès des *biich*, ressemble en réalité, à bien des égards, aux exercices du Conservatoire évoqués dans le précédent chapitre. Si les exercices de Nanjid passent pour plus proches du *bii biêlgee*, c'est qu'ils s'appuient de manière manifeste sur une démarche de collecte auprès des *biich*. King analyse le cas de deux ensembles chorégraphiques *koryak*, dont l'un est jugé plus authentique que l'autre par les populations locales. Or, ces deux ensembles

semblent déployer une qualité chorégraphique très proche, qui ne paraît pas pouvoir servir de critère fiable à ce jugement de valeur. Pour King, celui-ci résiderait plutôt dans la connaissance qu'ont les locaux de la démarche des chorégraphes de ces ensembles, dont l'un, celui dont les œuvres sont jugées les plus authentiques, aurait tout particulièrement étudié, en vivant parmi eux, les Koryak les plus ancestraux, dans la toundra (King 2011 : 135 ss.). Dans le cas de Nanjid, une telle indexation de l'authenticité des danses sur la connaissance de la biographie du chorégraphe joue sans doute un grand rôle, mais elle est surtout renforcée par des dispositifs internes à son écriture. Le second aspect du livre de Nanjid, les portraits de *biich*, œuvre ainsi comme une garantie éclatante de la qualité plus originelle de ses exercices par rapport à ceux du Conservatoire.

La série de portraits²⁸ biographiques (et photographiques) de *biich* prend, à la façon du dossier UNESCO de 2009, la double dimension d'un inventaire incomplet et de portraits-type dont on peut faire ressortir quelques caractéristiques. Rangés par ethnies (Torguud (6), Bayad (10), Zahchin (6), Urianhai (2), Hoton (5), Dörvöd (3)), ces portraits contiennent, typiquement (bien que ce ne soit pas absolument systématique), les éléments suivants :

1. date de naissance²⁹ et le cas échéant de décès ;
2. lieu de naissance (toujours dans des localités des trois provinces occidentales) ;
3. personne de qui le *bii biêlgee* a été appris, généralement un ascendant direct (père ou mère) ;
4. éléments de répertoire maîtrisés par le *biich* ;
5. éléments de carrière, médailles, participation à des festivals ;
6. est souvent mentionné le fait que le *biich* transmet sa pratique à ses descendants (enfants, petits-enfants). Parfois est alors esquissé un portrait d'un descendant lui aussi reconnu comme *biich*³⁰.

Le portrait-type du *biich* qui se dessine ainsi à travers cette galerie de portraits est celui d'une figure d'âge mûr (mais pas nécessairement très âgée), issue d'une ethnie oirad, détentrice d'un certain nombre de gestes du répertoire, reconnue par des médailles et des participations à des événements de type festival, et surtout prise dans une lignée de transmission familiale, dont chaque *biich*, entre ses ascendants et ses descendants, constitue un maillon essentiel. Deux points principaux ressortent. Tout d'abord, le *biich* est le représentant d'une ethnée donnée : il en hérite par ses parents, comme du *bii biêlgee*, et son répertoire reflète l'ethnie dont il est issu. C'est d'ailleurs sur cette base que Nanjid répartit les gestes du *bii biêlgee* : un geste montré (ou revendiqué) par un danseur de telle ethnée est pour elle, de manière caractéristique, un geste du répertoire de telle ethnée. En second lieu, la valorisation

²⁸ Explicitement désignés comme tels : la section s'intitule « portraits de *biêleech* » (*biêleechdiin hörög*, Nanjid 2009a : 16-41).

²⁹ De manière significative, les dates de naissance des *biich* cités par Nanjid s'échelonnent entre 1892 et 1960.

³⁰ Avec, là encore, des disparités. À titre d'exemple, le portrait de Buyanhishig est donné en extension de celui de Dar'süren, sa mère, tandis que celui de Bayartai fait l'objet d'une présentation indépendante de celui de son père, Genden.

d'une transmission continue paraît récurrente dans des expressions comme « avoir appris de ses ancêtres » (*övlöj sursan*). Plus significatif encore est le cas de Pürevjal, ce *biich* torguud qui a réorganisé le *bii biêlgee* torguud au début du XX^e siècle et collaboré avec les artistes du théâtre du Dôme vert en leur enseignant les danses d'*Agsal*, de *Cacal* et peut-être d'autres encore. Lorsqu'il est mentionné comme « créateur », c'est à propos des chants qu'il aurait « composés » (*zohioson*) et jamais des danses qu'il aurait « chorégraphiées » (*deglesen*). Pour Nanjid, il a « enseigné » (*zaaj surgasan*), « transmis » (*övlön*) (Nanjid 2009b : 20) « expliqué l'esprit de la danse torguud » (*Torguudyn biilegiin onclogiig setgeld shingetel tailbarlaj, oilguulj ögch bilee*, Nanjid 2009a : 17), *ööriin öv soël bii biilegiin ulamjlalaa öör busdaad tügen delgerүүлj yavsan, ibid.*). Le *biich* est, pour Nanjid, un passeur, un transmetteur. Les créateurs, ce sont les chorégraphes.

Une telle distinction paraît essentielle dans la démarche des chorégraphes de la Nouvelle danse mongole : c'est parce que le *bii biêlgee* est une pratique « authentique », au sens où elle est l'émanation d'une ethnie et transmise de génération en génération seulement au sein de cette ethnie, et non le produit d'une création individuelle, qu'il constitue une base fiable pour créer des chorégraphies à la fois ancrées dans la mongolité et en prise avec une esthétique plus moderne. Cependant, cet usage créatif du *bii biêlgee*, et plus encore les ambiguïtés qui planent sur le statut (*bii biêlgee* ou danse mongole scénique) du « *bii biêlgee* scénique » de Nanjid laissent la porte ouverte à des tensions avec les *biich*.

3.1.3. Authentifier les héritiers (le point de vue des *biich*)

Une pratique « natur »

Les *biich* ont parfaitement saisi, notamment à travers leurs interactions avec les instances patrimoniales et les chorégraphes, les enjeux de la patrimonialisation : pour que la pratique soit un patrimoine digne de ce nom, ses détenteurs doivent apparaître comme dépositaires d'une pratique ancestrale, transmise sans discontinuité, mais aussi refléter un certain ancrage local du *bii biêlgee* et apparaître comme les « passeurs », chacun, du *bii biêlgee* de l'ethnie de ses ancêtres. Mais ils voient en même temps, dans l'intérêt créatif des chorégraphes pour le *bii biêlgee*, un risque de corruption de celui-ci, comme le souligne Otgonbayar lorsque je l'interroge à ce sujet en 2015 :

« R : Certaines personnes empruntent des mouvements au *bii biêlgee* pour chorégraphier des danses. Qu'en pensez-vous ?

O : Cela me chagrime un peu, je dois dire. On peut bien sûr faire des danses qui se mélangent (*niilüüleh*) avec des éléments contemporains (*orchin üëiin*³¹). Mais je ne vois pas pourquoi il faudrait changer (*öörchlöh*) le *biêlgee natur*. L'un doit être préservé

³¹ Le terme, qui renvoie ici à l'époque contemporaine, est aussi utilisé pour traduire l'expression « danse contemporaine » (*orchin üëiin büjig*).

(*hadgalah*) tel qu'il est, l'autre peut intégrer (*oruulah*) des mouvements contemporains. Voilà ce que j'en pense³². » (D. Otgonbayar)

Les *biich* adoptent ainsi volontiers un point de vue symétrique de celui des chorégraphes : si l'innovation est possible et même souhaitable dans le champ de la danse, elle est déléterre lorsqu'il s'agit du *bii biêlgee*. Pour Chuluunbat, si le *bii biêlgee* est menacé de disparition, c'est moins à cause de la mondialisation et de l'urbanisation qu'à cause des risques de confusion entre *bii biêlgee* et danse mongole :

« Maintenant, demande-toi toi-même pourquoi ces *bii biêlgee* disparaissent ? Hein, pourquoi ils se raréfient ? Les mouvements de *bii biêlgee*, tels qu'on les faisait autrefois, ils ont disparu ! [...] Et les autres, là, les danses d'aujourd'hui, les danses de Sevjid, de l'autre, Sühbaatar, Bayarbaatar et compagnie, on ne voit plus que ça. C'est devenu de la danse (*büjjig*). Le *biêlgee* est devenu de la danse. C'est bien cela qui fait que le *biêlgee* disparaît³³. » (Chuluunbat)

Cette « corruption » du *bii biêlgee* par la danse est incarnée à ses yeux par Urjimbadam, la nouvelle professeur de danse du centre culturel de son district, qui prétend enseigner du *bii biêlgee* alors qu'elle ne fait, selon Chuluunbat, que de la « danse » (*büjjig*) :

« Urjimbadam, tu vois, la prof' de danse (*büjgiin bagsh*). Elle, ce n'est pas les mouvements *natur* (*natur hödölgöön*), c'est la danse récente, contemporaine qu'elle enseigne. C'est mélangé (*holiod*). Hein, ça c'est *natur*, comme ça, et ça [il montre quelques mouvements de *bii biêlgee*]. Elle, elle enseigne du « prétendu » (*hudlaa*), comme ça, et comme ça [il montre les mêmes mouvements mais en exagérant la fluidité des mouvements de façon parodique, de sorte qu'ils apparaissent mous et désordonnés]. C'est [ce qu'on appelle] de la danse « artistique » (*urlagiin*), de la danse « de scène » (*taizny*), [...] on y a introduit des éléments (*oruulaad*). Ainsi, dans *Ereen havirga* il y a exactement quatre mouvements. Quatre ; pas cinq, pas six³⁴. » (Chuluunbat)

Ce point de vue est largement partagé par les *biich*. Introduire (*oruulah*) des gestes (Chuluunbat, Otgonbayar), innover dans les costumes (Lhagva), danser sur de la musique pop (Battulga) ou encore mélanger (*holih*) les styles ethniques (Badamceceg), ce sont là des actions

³² R : *Hümüüs natur bii biêlgeenii hödölgöön аваад бүјиг deglej байна. Та ene talaar yuu gej bodoj байна?*

O : *Bi ternees jaahan emzegledeg. Orchin üeteigee nilüüleeд бүјиг hiij bolno. Gehdee natur biêlgee öörchlöh shaardlaga baihgüi gej boddog. Neg heseg n' yag baigaagaar n' hadgalaad yavah ёstoi. Neg heseg ter orchin üeiin hödölgöönöö oruulaad yavj bolno. Ingej bodoj байна.*

³³ *Odoo ene biêlgeenuud yagaad ustgaj ögöhgüi болоод geed öөрөө бодооrоi. Yagaad ene hovordood geheer, ene chin' nögöө neg ene түр биэлj baisan biêlgeenii hödölgöön baihgüi болchloo. [...] Tegeed nögöө orchin üeiin бүјигүүд nögöө ene Sevjid, hen, Sühbaatar Mühbaataryn, Bayarbaatar Mayabaataryn бүјиг орj chadah baihgüi үүü. Бүјиг болооrоr yavj baigaa. Biêlgee бол бүјиг болоh. Tegeed chin' biêlgee ustgaj baigaa baihgüi үүü.*

³⁴ *Urjimbadam байна shdee. Urjimbadam ene, бүјигиin bagsh. Ter nögöө ene хүin n' natur hödölgöön bish, сүүлиin үеиin, orchin үеиin бүјиг заaj ögdög baihgüi үүü, holiod. Yag natur ingeed baidishdee, natur. Ter hudlaa заaj ögdög baihgüi үүü. Urjimbadam. Urlagiin taizny бүјиг gedeg bai shdee [...] yuuny tiim l oruulaad baihgüi үүü. Bii biêlgee, Ereen havirga yag iim hödölgöönтеi baidag yum aa. Üндsen дөрвөн hödölgöönтеi baidag yum. Дөрөв. Ternees tav, зургаа baij болоhgüi. Tiimee ?*

de chorégraphes. Modifier de cette façon le *bii biêlgee*, c'est en faire une « danse » (*büjig*). C'est perdre ce qui en fait la spécificité, une authenticité fondée sur l'intact, le non corrompu, ce que le créateur humain n'a pas modifié. C'est nécessairement altérer (*öörchlöh*), voire détruire (*ustgah*) le *bii biêlgee*. À la « danse » (*büjig*), pratique chorégraphique (*deglelt*), scénique (*taizny*), artistique (*urlagiin*) s'oppose ainsi un *bii biêlgee* « traditionnel » (*ulamjlalt*), « authentique » (*yazguur*) et « nature » (*natur*). L'authenticité du *bii biêlgee* se définit donc en second lieu de manière relative, par rapport à ce qu'elle n'est pas : une création scénique. Comment s'articulent ces deux aspects, substantiel et relationnel, de l'authenticité du *bii biêlgee* ? L'usage récurrent et, là encore, consensuel, du terme *natur* pour qualifier l'authenticité du *bii biêlgee* peut en fournir une des clés.

Parmi les termes utilisés pour qualifier le *bii biêlgee*, l'un d'entre eux, le terme *natur*, retient l'attention. Vraisemblablement emprunté au russe³⁵, le mot *natur* ne signifie pas « nature », bien que ce soit là, indéniablement, son origine étymologique. D'usage sans doute très récent³⁶, il est à ma connaissance employé exclusivement à propos du *bii biêlgee*, spécifiquement dans le contexte d'une valorisation de l'authenticité de cette pratique, aussi bien par les chorégraphes que par les *biich* ou même par le grand public. Or le terme, quand il est employé, se passe de définition et met fin à tout commentaire : dire du *bii biêlgee* qu'il est *natur*, c'est avoir tout dit. Mais *natur* se trouve être à la fois une caractéristique de la pratique elle-même et renvoyer à une conception particulière de sa genèse et de son apprentissage, les deux processus étant confondus dans une même vision des choses.

S'exprimant en des termes repris par tous, la *biich* Cerendulam décrit ainsi la genèse du *bii biêlgee* :

« [Le *bii biêlgee*] est né (*üüssen*) des activités authentiques (*yazguur*) du peuple. Le *bii biêlgee* a pour origine (*üüseltei*) la traite, le versement des prémices du thé et du lait, le culte des montagnes et des eaux, la collecte de la laine et du cachemire du bétail, la culture des céréales, etc. C'est de là précisément que vient (*üüseltei*) cet art « authentique³⁷ » ».

Ce témoignage reprend bien sûr, en accord avec le dossier de l'UNESCO, l'idée d'une correspondance entre gestes du *bii biêlgee* et gestes de la vie quotidienne. Mais le *bii biêlgee* n'est pas seulement décrit dans un rapport d'imitation, d'évocation ou d'expression : il est aussi décrit comme « issu » ou « né » (*üüssen*, *üüseltei*) du mode de vie pastoral nomade, ce qui confère une dimension encore plus substantielle aux liens qui unissent *bii biêlgee* et

³⁵ En russe, le terme signifierait « nature » au sens non de « monde physique, environnement » mais au sens d'« essence ». On le trouverait parfois employé sous une forme adjectivale à propos de danses « traditionnelles ». Je remercie Charles Stépanoff d'avoir confirmé et précisé, par ses recherches, mon intuition à ce sujet.

³⁶ Sans doute postérieur à l'inscription du *bii biêlgee* à l'UNESCO en 2009. Les textes plus anciens utilisent en ce sens plutôt *yazguur*.

³⁷ *Mön l ard түмний язгуур erh ashgaas үүssen. Биелгее малaa саah, cai сүүний деejиг өргөх, uul usандаa залбирч мөргөх, малынhaа ноos ноолуурыг авah, тариа тарих geh met зүүлеes үүseltei. Endees l yazguur urlag үүseltei.*

pastoralisme nomade. Si dans ce témoignage s’amorce la tonalité d’un récit étiologique, il contraste néanmoins avec les nombreux récits étiologiques consacrés à l’origine légendaire d’autres arts que le *bii biêlgee*. Le chant diphonique, comme les arts voisins de la flûte *cuur* et des différentes techniques de gorge utilisées dans les louanges et l’épopée, est réputé être né de l’imitation du sifflement du vent, dans sa variante « sifflée » (*isgeeree*) ou des glougloutis d’une cascade dans sa variante « gutturale » (*harhiraa*). De plus, le diphonneur entretient ce rapport à la nature en s’entraînant à rivaliser avec le bruit assourdissant des torrents (Curtet 2013 : 110 ss., 346 ss.). Le chant long (*urtyn duu*) trouverait quant à lui son origine dans « l’incitation à chanter » des paysages découpés de montagnes dont les sauts d’intervalles brusques, propres à cet art vocal, imiteraient les contours (Legrain 2014 : 263). De tels récits, pour décrire l’origine de telle ou telle pratique, mettent régulièrement aux prises l’homme et la nature, dans un rapport d’imitation, d’émulation voire de rivalité de l’un à l’autre. Mais le *bii biêlgee* est une pratique éminemment humaine, produit culturel des activités sociales du pasteur nomade, dont elle émane et qu’elle reflète à la fois.

Un autre récit sur l’origine du *bii biêlgee* est rapporté par Lhagva, metteur en scène *dörvöd* au théâtre d’Ulaangom, qui l’aurait lui-même entendu de ses parents, tous deux *biich dörvöd*.

« Comment est né le *bii biêlgee* ? Au printemps, le bétail met bas. Les chamelles donnent naissance aux chamelons. On fabrique alors un bol en bois, avec lequel les enfants jouent des rythmes. Avec le bol et avec les crins d’un cheval, le père a fabriqué un *tovshuur* (luth), sur lequel un oncle chante une louange à l’Altaï (*Altain magtaal*). Mais les enfants ne s’endorment pas. Ils apprécient le chant et pour en profiter, se lèvent et se mettent à danser. On en fit une légende³⁸. »

Le *bii biêlgee* est ici présenté tout d’abord comme le prolongement moteur, improvisé par des enfants, du rythme du luth *tovshuur* et du chant de louange *magtaal*, eux-mêmes issus des rythmes produits au quotidien par des percussions ludiques improvisées. Au-delà de l’habituel argument de l’imitation des activités du pastoralisme nomade, le récit présente ainsi ces arts comme une émanation rythmique de la vie quotidienne pastorale nomade. Mais le récit dessine également une scène fondatrice, celle de la veillée dans un campement d’éleveurs, où l’on chante, joue de la musique et danse en famille, qui inscrit la naissance du *bii biêlgee* dans l’intimité quotidienne des éleveurs. Le lien entre le *bii biêlgee* et la yourte (*ger*), habitat des nomades mongols par excellence, n’est pas anodin. Idéalement, comme chacun sait, « les mouvements de danse du Biyelgee mongol s’exécutent en général dans un petit espace réservé à l’intérieur du *ger* où habitent les nomades » (dossier UNESCO, section D). Il est également commun de considérer que la position fléchie (*suult*), les mouvements brusques (*hatuu*) et de faible amplitude, concentrés dans le haut du corps, qui constituent les caractéristiques

³⁸ *Bii biêlgee yaaj, haanaas üüssen baina geheer havar cagt mal töröl törnө, inge botgono. Modon ayaga hüdeg, hüühdүүд тоглодог, Аав н’ тер айага, моринь үеер товшуур hiinee. Ah n’ altain magtaal duulna, hüühdүүд сонсоод унтаггүй, ene аялгууг сонсоход дуртай. Төрийг сонсохын тuld босоj биêlnee. Endees домог hiinee.*

formelles les plus souvent mobilisées du *bii biêlgee* (voir par exemple Nanjid 2009b : 26), sont le résultat du faible espace disponible sous la yourte. Mais les témoignages invitent à dépasser ce type de rapport, de cause à effet mécanique, entre yourte et geste propre au *bii biêlgee*.

Cette scène de la veillée fait en effet directement écho à plusieurs récits de mes interlocuteurs, qui évoquent, du temps de leur enfance, les veillées sous la yourte, où l'on dansait au son de la vièle d'un aîné. « À l'époque il n'y avait pas de télévision³⁹ » (Oyuunceceg), « on dansait une fois le travail achevé⁴⁰ » (Magzdai). « En général, on dansait durant les longues soirées d'hiver. Comme les nuits commencent tôt en hiver, on se rassemblait à plusieurs familles et on dansait⁴¹ » (Cerendulam). Ces veillées de *bii biêlgee* ne sont pas seulement vues comme des occasions de performance, mais aussi comme le lieu d'une transmission sans apprentissage, volontiers décrite comme une imprégnation mystérieuse. Ainsi on entend fréquemment que, contrairement à la danse, le *bii biêlgee* « ne s'apprend pas » (*surahgüi*) ou encore « s'apprend de la manière *natur* » (*naturaaraa surah*). L'apprentissage *natur* est opposé à l'apprentissage dans des « écoles » (*surguul'*) et dans des « formations » (*surgalt*) mais aussi à « l'apprentissage du disciple », (*shav' surguul'*), expression pourtant faite pour connoter un apprentissage non scolaire par excellence (sur l'apprentissage, voir chapitre 6). L'expression de Nanjid « leur école, c'est la yourte familiale » (*ger büil, ger surguul'*) synthétise ce modèle idéal du non-apprentissage du *bii biêlgee* : seul peut faire le *bii biêlgee natur* celui qui a appris le *bii biêlgee* « de la manière *natur* » (*naturaaraa sursan*).

Dès lors, la veillée sous la yourte, à la fois dans le récit étiologique et dans ces récits d'enfance, prend une autre dimension. Elle regroupe, dans une même scène originaire, l'explication légendaire de l'origine du *bii biêlgee* comme émanation dansée du mode de vie pastoral nomade, et la transmission du *bii biêlgee* de génération en génération. La veillée n'est pas seulement l'occasion spatio-temporelle du *bii biêlgee* : elle en constitue, d'une certaine façon, le moule et la genèse, sans cesse renouvelée, où se forment les caractéristiques rythmiques et gestuelles qui sont le « propre » (*onclog*) du *bii biêlgee*. Dans la perspective impliquée par ces récits, l'authenticité du *bii biêlgee* se définirait moins, en somme, par des caractéristiques gestuelles aisément isolables, que par l'indicible imprégnation, induite par les conditions de sa performance, d'une ambiance pastorale nomade qui se traduit, dans le résultat, de plusieurs manières : thèmes, rythmicité, forme et qualité du geste, etc. Ce faisant, le *bii biêlgee* apparaît comme authentifié non seulement par ses thèmes, mais par ses conditions de genèse et de transmission, qui, ainsi décrites, garantiraient l'infusion alchimique d'une indicible essence du pastoralisme nomade dans le *bii biêlgee*, essence radicalement inaccessible à toute pratique académique, qui ne saurait conduire qu'à faire de la « danse » (*büjig*), inauthentique par nature.

³⁹ Ter üed tëlêviz mëlêviz baigaagüi shdee.

⁴⁰ Ene bol ajilaa hiigeed duuslaa gej baigaa yum. Tegeed ingeed biêlne.

⁴¹ Yalanguyaa övliin urtyñ shönö. Övliin shönö ih ert eheldeg uchraas hot ailuud cuglaad biêldeg baijee.

Cette perspective sur un *bii biêlgee natur* prend donc une double dimension, relative au sens où elle s'oppose à la « danse » (*büjig*), et substantialiste au sens où le *bii biêlgee* est en même temps décrit comme l'émanation substantielle du pastoralisme nomade.

Présentation de soi et stratégies d'authentification des biich

Au cours de mon enquête de terrain, j'étais régulièrement confronté, dans mes interactions avec les *biich*, à deux éléments qui me paraissent liés : d'une part la valorisation du *bii biêlgee* comme patrimoine unique, rare et donc appelant paiement de ma part, et d'autre part des stratégies d'authentification de soi comme détenteur d'un tel patrimoine. L'inscription à l'UNESCO semble en effet avoir conféré au *bii biêlgee* le statut d'un bien précieux autant que rare, qu'il convient d'une part de ne pas transmettre à n'importe qui, surtout aux étrangers, qui, depuis l'affaire Höömii⁴², suscitent la méfiance, et d'autre part, s'il est transmis, de copieusement monnayer. Faire valoir le *bii biêlgee* sur ce marché patrimonial implique en revanche que ceux qui en font commerce puissent aussi prouver leur propre authenticité. Le raisonnement implicite pourrait être le suivant : si le *biich* est un vrai *biich*, alors le *bii biêlgee* est un vrai patrimoine, et donc mérite d'être monnayé plus cher. Toutefois, le fait de mettre à prix le *bii biêlgee* est davantage un symptôme qu'une raison d'être de la logique patrimoniale : même dans les cas où j'ai pu faire valoir que l'enjeu d'une enquête ethnographique ne supposait pas « l'achat » du patrimoine, l'authentification des *biich* apparaît comme un élément crucial de la « présentation de soi » (Goffman 1973).

Comment les *biich* « prouvent »-ils leur authenticité ? Une première série de stratégies consiste à recourir à des éléments positifs déployés comme des preuves objectives, délivrées par des instances supérieures autorisées. Les certificats et attestations (diversement appelés *batlamj*, *gerchilgee*, *örgömjöl*, etc.), les titres (notamment celui de « Travailleur culturel de mérite de l'État mongol », ci-après MUSTA⁴³) délivrés par l'État ou par des associations, sont encadrés et disposés sur l'autel, et fièrement exhibés comme preuve lors de la visite de l'ethnographe, de même que les médailles, obtenues lors de différents festivals et compétitions. Elles renvoient d'une part, comme les certificats, à l'autorité de l'instance qui la délivre, le jury en l'occurrence, mais témoignent aussi, par leur nombre, leur ancienneté, leur rang (or, argent, etc.) et le prestige des événements auxquels elles renvoient, de l'importance de la « carrière » du *biich*. En ce sens, les *biich* font volontiers valoir leurs réalisations d'artistes, soulignant par exemple leur participation à des films documentaires, les sollicitations dont ils ont fait l'objet

⁴² Alors que les maîtres de chant diphonique de Mongolie avaient transmis, dans le cadre de stages, leur technique à des disciples mongols de Mongolie-Intérieure, la Chine fit inscrire en 2009 à l'UNESCO « L'art mongol du chant hoomei ou hooloin Coor » (sic). Après une série de réactions virulentes à l'encontre de la Chine, les milieux culturels mongols firent inscrire, au nom de la Mongolie, « L'art traditionnel du Khöömei mongol » en 2010. Depuis, être un étranger (en particulier un Chinois, mais pas seulement) et s'intéresser de trop près au patrimoine culturel immatériel mongol est rapidement suspect « d'espionnage » (*tagnuul*) et de « vol » (*hulgaich*) du patrimoine mongol. Voir Curtet et Nomindar' 2015, Tsetsentsolmon 2012.

⁴³ *Mongol ulsyn soëlyn tergüünii ajiltan* (voir annexe 6 pour une liste détaillée des titres et récompenses).

lors de divers événements, ou encore le nombre de leurs « disciples⁴⁴ » (*shav'*) : ces éléments fonctionnent comme signes de leur valeur à la fois patrimoniale et artistique. S'inscrire dans une continuité familiale, en cohérence avec les portraits de Nanjid apparaît enfin comme un argument massue en faveur d'une détention légitime du patrimoine *bii biêlgee* : des formules comme « j'ai appris de mon père / de ma mère », « je suis la troisième / la quatrième génération de *biich* » côtoient les « je danse depuis tout petit », même chez les *biich* dont les parents, de leur propre aveu, dansaient peu, ou qui ont notoirement complété leur formation par des cursus dans les institutions de la danse mongole scénique.

Toutefois, la mention d'ascendants *biich*, si possible sur plusieurs générations, n'est pas toujours suffisante. Comme le signale Badamceceg, le problème de mentionner le passé, c'est qu'on ne peut pas le vérifier :

« À l'époque, mon père enseignait [le *bii biêlgee*] à des jeunes gens. Aujourd'hui, ils ont vieilli, et ce qu'ils avaient appris a disparu. Après, ils n'ont pas enseigné [le *bii biêlgee*] à leurs enfants, et puis c'est comme ça qu'à une époque le *bii biêlgee* a sombré, pouf, plus rien ! Les gens qui savent, les gens qui peuvent, y'en a plus. Et aujourd'hui on voit des gens, ils bougent un peu la main, là, comme ça, et ils viennent te dire « je suis *biêlgeechin*, j'ai appris de mon père ». Leur père faisait du *bii biêlgee*, qu'ils disent, mais ils n'ont pas d'archive, de document, alors... à cause de cela, quand ils disent « nous avons appris, tous seuls, par notre lignée », moi ces gens-là, aujourd'hui, par exemple, « tu me dis que ton père faisait du *bii biêlgee*, moi je n'ai aucun moyen de le savoir, hein ! » que je leur dis, et alors tout le monde se retrouve sur le même plan⁴⁵. »
(Badamceceg)

En disant cela, Badamceceg renvoie aux nombreux documents d'archives, vidéos mais aussi témoignages de tous ordres, qui peuvent prouver l'intense activité de son père, Banzaa, et qui par conséquent attestent qu'elle-même est une *biich* authentique. La charge de la preuve repose dès lors, dans cette stratégie, sur les morts plutôt que sur les vivants. Ces premiers dispositifs d'authentification, de l'ordre du recours à des autorités extérieures, (institutions, documents, médailles, archives, etc.), ne sont pas sans rappeler les critères dégagés à partir des portraits de Nanjid. Dans la mesure où ils sont aussi constitutifs de la présentation de soi des

⁴⁴ Les « disciples » incluent aussi bien leurs propres enfants, petits-enfants, neveux et nièces, petits-neveux et petites-nièces que les élèves d'une classe de l'école voisine où ils ont pu donner un stage, des enfants qu'ils guident depuis longtemps et ont présenté à leurs côtés lors d'une compétition ou d'un festival que les adultes amateurs à qui ils ont montré quelques mouvements pour célébrer un événement local. Leur nombre peut ainsi aisément atteindre plusieurs dizaines, voire plusieurs centaines. Mais au-delà du nombre lui-même, il importe que se détachent également des disciples à leur tour reconnus, dont on pourra mentionner les médailles. Et si ces disciples sont des descendants du *biich*, l'authenticité du maître ne peut qu'être renforcée.

⁴⁵ *Yaah ve, tuhain üed, manai aavyn üeiin hümüüs n' manai aav ter üed zaluudaa öörügöö zaluu hümüüs zaagaad, odoo tednar högshröj tegeed baih n' baigaad baihgüü bolson baigaa. Ternii caashaa ööriin hüühdüüdedee zaagaagüi, neg üed chin' ardyn urlag gedeg yum chin' tag untasan, yuu ch baihgüi harin meddeg hün, chadag hün baihgüi. Odoo bol ingeeshiishdee ganc garaa ingeed hödlösön hün bi biêlgeechin bi aavaasaa sursan gej ingeed heleed baigaa baihgüi yüü. Aav n' biêlgee hiij baisan, baigaagüi geed, ed nariin barimtai nögöö arhiv, tiim yum baihgüi bolohoor... Tiim uchirtai yag gancaraa hünii yasaaraa sursan bid nar bolohoor baisan ged ter hünii ta aav odoo jisheelvel Tanai aav biêldeg baisan geed odoo bi medehgüi odoo tanaihan tiim biz dee. Yag ter iimtai yalgaagüi.*

biich, il est délicat de savoir qui, du livre ou des portraits, a influencé l'autre. Il est en revanche possible de voir, dans ces correspondances étroites, un signe de la façon dont la présentation de *soi* des *biich* et la présentation des *biich* que font les non-*biich* comme Nanjid se nourrissent mutuellement de façon à renforcer un portrait-type autorisé du *biich*. Mais l'exemple de Badamceceg signale également un autre aspect important des stratégies d'authentification des *biich* : celles-ci reposent non seulement sur la valorisation d'éléments positifs, mais aussi sur la mise en contraste entre l'énonciateur, *biich* toujours authentique, et les autres *biich*, dont il faudrait au contraire se méfier.

En effet, le deuxième grand type de stratégie d'authentification des *biich* consiste moins à faire valoir des preuves « objectives » de leur authenticité qu'à se définir comme *biich* par contraste avec ceux qui ne le sont pas. Si l'énonciateur peut amener son interlocuteur à considérer que les autres *biich* sont seulement de prétendus *biich*, il apparaîtra lui-même comme un *biich* authentique. De manière à la fois étonnante et symptomatique, ce type d'accusation ne s'exerce pas seulement à l'encontre de non-*biich* qui pourraient passer, intentionnellement ou non, pour tels aux yeux d'un public mal informé. Il s'exerce au contraire de façon privilégiée entre des *biich* particulièrement reconnus, avec une réciprocité toute caractéristique. Balgan, un Hoton, et Bayartai, une Bayad, sont deux *biich* de renom : ils possèdent chacun, en grand nombre, titres, médailles, récompenses, diplômes d'authenticité. Ils ont tous deux des parents *biich*. Ils sont de tous les réseaux associatifs, de toutes les vidéos, de tous les événements promotionnels, de toutes les mobilisations en faveur du *bii biêlgee*. Ils font tous deux l'objet d'un paragraphe conséquent dans l'ouvrage de Nanjid. Bien plus, ils sont amis : issus de la même province, où ils ont fait connaissance, ils ont gardé contact après leur installation à Ulaanbaatar, et collaborent fréquemment pour la promotion et la diffusion du *bii biêlgee*. J'avais gagné, séparément, la confiance de l'un et de l'autre, avant de comprendre les liens étroits qui les unissaient. Lors des entretiens que je réalisai avec chacun d'entre eux, je fus surpris que, loin de se recommander réciproquement à moi, ils se dénigrent au contraire mutuellement, s'accusant d'avoir appris récemment le *bii biêlgee* à la faveur de festivals revivalistes dans les années 1980, et donc de ne pouvoir prétendre au titre envié de *biich* authentique. Les festivals des arts authentiques des années 1980 que j'ai évoqués plus haut ont en effet non seulement valorisé les pratiquants locaux du *bii biêlgee* mais conduit un certain nombre de non-*biich* à endosser cette pratique comme si elle était dans leur famille depuis des générations. Or, dans la réalité, les parcours des *biich* sont plus divers.

Le premier cas de figure est celui d'amateurs qui, au lieu de continuer à pratiquer les danses scénisées à la Sevjid, se mettent à présenter ce qu'ils désignent comme du *bii biêlgee* lors de compétitions et festivals. Ainsi Yundendorj, employé d'une administration locale et marié avec la *biich* Bayartai, alors danseuse du théâtre d'Ulaangom, décrit ainsi son entrée en *bii biêlgee* :

« Les unités administratives devaient présenter des concerts. [...] Les artistes [professionnels] n'étaient pas autorisés à se présenter, seulement des amateurs (*uran*

saihanch). À l'époque, chez les amateurs il n'y avait pas de *biêlgee* des bols... Les collègues m'ont dit : personne ne propose du *bii biêlgee*. Pourquoi on n'en ferait pas ? Toi qui as une épouse danseuse, pourquoi tu n'étudierais pas le *bii biêlgee* ? À la fin du processus [de préparation], on est arrivés, nous les représentants de toutes les organisations, au théâtre de province. Il y avait sélection. Une fois sélectionnés, on s'est produit au théâtre de province. Puis, ceux qui étaient sélectionnés partaient pour Ulaanbaatar. Et là, j'ai eu la médaille d'or. J'ai dansé avec quatre bols empilés sur la tête [dont le dernier était] rempli de lait⁴⁶. » (Yundendorj)

Et c'est ainsi que Yundendorj, employé de l'administration provinciale, connu auparavant plutôt pour ses talents d'accordéoniste, est connu jusqu'à aujourd'hui comme détenteur du *bii biêlgee* bayad grâce au *bii biêlgee* des bols appris en 1982 de sa femme, danseuse au théâtre de province.

Le deuxième cas de figure est celui de danseurs des théâtres de l'ouest, auparavant formés dans la tradition la plus académique de la danse mongole scénique, au sein des institutions socialistes, qui se piquent tout à coup d'apprendre le *bii biêlgee* de leur ethnie d'origine. Samjid passe pour le plus éminent représentant du *bii biêlgee* urianhai. Or, s'il est bien urianhai, il n'a appris le *bii biêlgee* ni de ses parents, ni dans son enfance. Né en 1938, Samjid intègre en 1955 le théâtre de Bayan-Ölgii, qui vient d'ouvrir et recrute musiciens et danseurs. Repéré par Sevjid lui-même, il apprend alors le métier de danseur professionnel, sur le tas. Il travaille quarante-cinq ans comme danseur dans ce théâtre, complète sa formation à la SUISS pour être promu « professeur de danse », et laisse à la danse mongole, entre autres, deux fils chorégraphes. Dans les années 1980, stimulé par la valorisation des arts authentiques (*yazguur*) et notamment du *bii biêlgee*, il se lance dans une recherche personnelle, auprès de personnes âgées de sa province, pour collecter et documenter les gestes du *bii biêlgee* kazakh et urianhai, qu'il « compile » dans des enchaînements de sa composition. Pourtant, cela n'empêche pas Samjid d'être unanimement acclamé comme une figure d'autorité concernant le *bii biêlgee* urianhai. Ce qui fait le *biich* ne tient donc ni à son mode d'apprentissage du *bii biêlgee*, ni à la nature préservée des gestes qu'il danse.

Un dernier cas de figure permettra de proposer une hypothèse quant à la façon dont ces *biich* de facture récente apparaissent aujourd'hui comme des détenteurs légitimes. Dugaraa est un danseur professionnel (aujourd'hui décédé) du théâtre de Hovd qui s'est intéressé, dans les années 1980, au *bii biêlgee* torguud de Bulgan, son district d'origine. Sur les vidéos d'archives, on voit à quel point sa façon de danser le *bii biêlgee* torguud est influencée par sa formation de danseur professionnel, par contraste avec d'autres personnes n'ayant pas reçu cette formation : posture cambrée, sourire large et convenu, mouvements fluides et amples,

⁴⁶ Alban gazaruud koncert beldeh ёstol. [...] Uurlаgiin h m  is oruulj bolohgüi. Dandaа uran saihanch, tee. Uran saihanch h m  ist tiim аyaгtai bi lgee baigaagüi. Hamt ajilladag humus ingej : Im bii bi lgee hi h h n baihgüi. Im bolchihg i y   ? B jigchin avgaitai bii surahg i y   ? [...] Za s iilt n', baiguullagiinhaа b gderee Aimgiin t atrt h rej baina. Shalgalt  gn . Shalguulaj аваад, aimgiin t atr, tegeed shalguulaad Ulaanbaatar. Tegeed altan m dal. Ene dörvön s iutai аyaгat.

transferts de poids d'un pied sur l'autre, etc., qui contrastent avec l'attitude réservée, la mine concentrée, les mouvements brefs et brusques, l'immobilité du bassin des *biich* qui font des mouvements considérés comme les mêmes. Pourtant, Dugaraa est considéré encore aujourd'hui comme un *biich* à l'égal des autres. Contrairement à la grande opposition soulignée au début de ce chapitre, on peut donc être *biich* et danseur. À quoi tient le fait que quelqu'un comme Dugaraa puisse être considéré comme *biich* ? Ce n'est ni son parcours, qui est celui d'un danseur professionnel, ni la transmission lignagère ou depuis l'enfance du *bii biêlgee*, qu'il a appris tardivement et que ses parents ne pratiquaient pas, ni sa façon de danser, particulièrement scénique. La seule explication plausible est sa participation régulière aux festivals des années 1980, qui le consacrent comme *biich* en dépit de tout ce qui, a priori, fait de lui l'antithèse d'un détenteur de patrimoine. À une condition toutefois : danser le *bii biêlgee* de son ethnie d'origine.

La participation aux festivals des années 1980 devient dès lors un critère éminemment ambivalent. D'une part, il suffit d'avoir participé à ces festivals en illustrant son ethnie d'origine pour passer pour un *biich* authentique. D'autre part, si l'on n'est pas en mesure de revendiquer une transmission familiale longue, informelle, antérieure à ces festivals, on peut être accusé d'être un de ces prétendus *biich* qui ont commencé le *bii biêlgee* dans les années 1980. Dans un même mouvement, les festivals des années 1980 sont décriés comme un revivalisme mettant en cause la transmission ancestrale du *bii biêlgee* et perçus comme une garantie implicite d'une certaine ancienneté de pratique reconnue par l'État. Ce type de contexte engendre précisément les contestations mutuelles entre *biich* comme celle qui oppose Balgan à Bayartai ; jamais l'adage « à chacun sa vérité » ne fut mieux vérifié. Toute démarche de la part du chercheur visant à objectiver l'authentification des *biich*, comme j'y étais parfois invité en tant que chercheur et donc représentant d'une sorte de vérité arbitrale, devient caduque. Mieux vaut alors prendre ce type de discours moins pour une tentative d'établir une frontière nette et définitive entre *biich* authentiques et *biich* prétendus que pour ce que j'appellerai une énonciation d'authenticité, qui vise à dénigrer les autres pour mieux se valoriser soi-même. Cette énonciation, cependant, n'a pas pour seule fonction de présenter l'énonciateur comme *biich* authentique. Elle contribue aussi à ancrer chez l'interlocuteur la conscience de l'importance du critère d'authenticité dans l'évaluation des *biich*, au moment même où la prolifération des énonciateurs en mine définitivement la valeur potentiellement objectivante. Dénigrer ses pairs pour apparaître plus authentique est une attitude typique des asymétries d'authenticité. Stépanoff la constate par exemple comme un trait récurrent des rhétoriques qui opposent entre eux les chamanes de Touva, qui s'accusent mutuellement d'être des imposteurs (Stépanoff 2014a : 124-125). Ainsi Brown rappelle-t-il à juste titre que le « pèlerin », figure pour l'auteur du voyageur qui se veut authentique, tout en étant de facto aussi un « touriste » qui se leurre, s'évertue constamment à nier son appartenance à cette catégorie. Seul l'énonciateur est un vrai voyageur. Les touristes, ces voyageurs inauthentiques,

ce sont toujours les autres (Brown 1999 : 9-10). De même, le *biich* qui se présente à l'ethnologue est toujours un vrai *biich* : les usurpateurs, ce sont toujours les autres.

Le devoir de transmettre

Être *biich*, cependant, n'est pas seulement un privilège, ni une occasion de se faire valoir et potentiellement d'acquérir récompense, argent ou titres. C'est endosser un devoir moral :

« Pour nous, ce n'est pas une question d'argent. Je ne le fais pas non plus pour obtenir une médaille. Je ne vais pas non plus aller dire « donnez-moi le titre de « Travailleur de mérite de la culture⁴⁷ ». Si les gens [du gouvernement] me le donnent, je le prendrai. Sinon, ma foi, tant pis. Mon père disait « je t'enseigne ce *biêlgee*, tu dois à ton tour l'enseigner. Ayant appris avec exactitude les mouvements de ton père, à toi de perpétuer, de diffuser ce patrimoine. » C'est pourquoi il est de mon devoir (*ështëoi*) de bien enseigner aux enfants. Pürevjal disait la même chose, et moi bien sûr, j'ai l'intention de bien enseigner ça aux enfants. C'est pourquoi, ayant appris ainsi, la transmission se poursuit encore et encore et encore et encore à l'infini⁴⁸ ! » (Chuluunbat)

Pour le vrai *biich*, la transmission du patrimoine du *bii biêlgee* de façon « juste » (*zöv*), selon les termes de Chuluunbat, c'est-à-dire non altérée par la démarche chorégraphique, n'est pas une option. C'est un devoir moral, comme en témoigne la récurrence du modal *ështëoi* (« il faut ») employé au sens fort « j'ai le devoir moral de ». C'est un devoir que, selon Badamceceg, on doit à ceux qui nous ont transmis ce patrimoine :

« Mon père lui-même l'a appris de son père, Sharaa. Sharaa était le père de mon père. Danseurs⁴⁹ de génération en génération. Ce qu'on appelle le *biêlgee*, ce qu'on appelle le *biêlgee* Zahchin ne disparaîtra pas. Ainsi transmis de génération en génération, il se perpétue ! Il faut (*ështëoi*) que j'en sois capable. Mon père en était capable, son objectif était que moi aussi j'en sois capable. Donc, mon père, là, était un danseur de *bii biêlgee* de renom, en Mongolie, et chez tous les Zahchin, et aussi un joueur de vièle-cheval, oui, très célèbre ; il s'appelait Banzaa fils de Sharaa. Les gens le connaissent, et tous les savants, les chercheurs spécialistes des arts le connaissent. Et un tel homme, mon père, il dansait comme ça, avec les deux omoplates, hein, cet homme, et oui, les deux omoplates, ainsi en faisant cela, il se penchait en arrière, jusqu'à frapper le sol, et puis se relevait, oui, voilà ce qu'il faisait cet homme. Et alors, cette façon de danser, elle est

⁴⁷ MUSTA, voir supra.

⁴⁸ *Bid nar, möngönii yum bish bai shdee. Bi, tend mêdal ögch. Bi eniig avahyn tölöö hüugeegüi shdee tii. Soëlyn tergüünii ajiltan gesen ög geed bi ööröö helchihgüi. Ter ulsuud nadiig üneliülele bi avna. Tehgüi bol baihgüi shdee, tiimee, tiim l baigaa biz dee. Minii aav êr n' bol helj baisan : ene biêlgee chamd zaaj ögch baihdaa, chi caashaa zaagaad ögökh heregtei. Chi aavynhaa hödölgööniig yag sursnaraar ööröö övliülele, nemüülsen oruulsan yum baihgüi. Tiim ch baisan uchraas l, bi hüühdüüdde doochoogoo sain zaaj ögökh ështëoi. Pürevjal guai ch bas helj baisan. Baihgüi yuund : zaa, hüühdüüded sain zaaj ög'ê shüü. Tiim uchraas iim sursan yum aa, ene caashaa ingeed ingeed ingeed, ingeed oluulaa bol''ê shdee.*

⁴⁹ Elle emploie le terme « danseurs » (*büjigchin*) en reprenant mes propres termes, mais désigne de toute évidence les *biich*.

vraiment superbe et magnifique. Alors quelqu'un qui danse le *bii biêlgee* doit absolument (*zaaval ёstoi*) frapper les omoplates⁵⁰. »

Badamceceg fait ainsi du devoir de transmission juste non seulement une obligation morale, mais une partie intégrante du processus de transmission « de génération en génération ». Ainsi, ce serait mal comprendre le point de vue des *biich* de ne voir dans la transmission du *bii biêlgee* qu'une simple reproduction des mouvements, si exacte soit-elle. Avec les mouvements eux-mêmes est transmis le devoir de les transmettre avec fidélité. En somme la « vraie » transmission du *bii biêlgee* n'est pas la reproduction à l'identique des gestes, mais le dispositif de devoir moral qui implique cette reproduction identique. De ce point de vue, le *biich* apparaît non seulement comme « détenteur » du patrimoine, comme dans la perspective UNESCO, ou simple « passeur » d'un patrimoine remarquable, mais aussi, et surtout, comme également « détenu » par le patrimoine dont il est héritier : le *biêlgee* n'appartient pas seulement au *biich*, le *biich* appartient au *bii biêlgee*.

Les stratégies d'authentification des *biich* relèvent, en somme, de deux logiques complémentaires. D'une part, une logique graduée ou progressive met en avant la valeur artistique des *biich*. En ce sens, certains, car plus expérimentés, mieux reconnus, diplômés et récompensés, ou ayant plus de disciples, sont de meilleurs artistes que d'autres. D'autre part, tout *biich* se définit, par nature, comme un héritier authentique, selon une logique absolue : même un *biich* qui danserait mal et serait méconnu peut malgré tout être identifié comme « détenteur » de patrimoine, pourvu qu'il en ait hérité dans une lignée familiale. Plus précisément, les stratégies d'authentification des *biich* tendent à occulter cette distinction, en tendant à faire de l'un (la valeur artistique) un symptôme de l'autre (la valeur patrimoniale), ce qui peut conduire à intégrer, au rang des *biich* les plus reconnus, des danseurs professionnels intéressés par le *bii biêlgee* à la faveur du revivalisme des années 1980. Ainsi, conformément à ce que décrit Heinich à propos de l'évolution récente des processus patrimoniaux en France, la volonté affichée de mettre sur le même plan la cathédrale et la petite cuillère ne parvient pas à réduire la part d'appréhension esthétique qui nous fait dire que, malgré tout, la cathédrale est plus du patrimoine que la petite cuillère ou la borne Michelin (Heinich 2009). En Mongolie, de même, il n'y a pas d'opposition tranchée entre critères esthétiques et critères patrimoniaux : s'il y a bien une relative égalisation portée par la patrimonialisation (tout *biich* est détenteur de patrimoine), la coexistence de critères de type artistique et de critères de type patrimonial maintient vivace une hiérarchisation dynamique

⁵⁰ *Manai aav ööriihöö aavaas, Sharaa gedeg hüneesee sursan. Manai aavyn aavyg Sharaa gedeg hün baisan yum. Üê damjsan, udam damjsan iim büjgchin. (...) Biêlgee gedeg yum n', zahchiny biêlgee gedeg yum ustgahgüi, üê udam damjaad ingeed yavch baigaa yum chin. Bi eniig chadah ёstoi. Minii eceg chadaj baisan yum chin' bi chadah ёstoi l gesen zorilgotoi. Gehdee minii eceg chin' odoo ingeed бүр, Mongol улсын, бүр ene, zahchiny бүр nertei biêlgeechin, morin huurch, бүр aldartai tiim, Sharaan Banzaa gedeg hün baij baisan, odoo ene hüümüüs bol tanina doo, ene urlag sudlaachid bol бүгд tanina doo. Tegeed tiim hün baisan, ter hün chin' manai aav chin' odoo ingeed biêlj baihad chin' бүр ene hoёр dal, dal yalaa, ene хүний тii ? ene hoёр dal baidgii shdee, enüügeeree бүр ingeed aragshaagaa unaad, gazar cohiod bosood irdeg, tiim hün baisan baihgüi yüü. Tegj biêldeg, biêlgeenii ter onclog ter baihgüi yüü, hamgin gol n' zahchin biêlgee biêlj baigaa hün, dal zaaval cohiv ёstoi.*

entre les *biich*, dynamique au sens où sans établir de hiérarchie stable, elle nourrit les discussions pour savoir qui est un *biich* plus authentique qu'un autre. Ainsi, loin de s'opposer, ces deux registres, artistique et patrimonial, se déclinent dans une série d'oppositions possibles, telles que l'opposition entre patrimoine mongol et arts socialistes, l'opposition entre une pratique *natur* émanant d'un milieu donné et une pratique de création artistique chorégraphique, ou encore l'opposition entre vrais *biich* et *biich* usurpateurs. Après avoir été tenté, dans les premiers temps de cette recherche, de synthétiser ces différentes perspectives sous une même conception de l'authenticité, il me paraît préférable de mettre ici en valeur la malléabilité des revendications d'authenticité selon les postures d'énonciation, en même temps que la convergence de vues qu'elles construisent imperceptiblement. En effet, si critères et définitions d'authenticité peuvent varier, l'impression, véhiculée à ces différents niveaux, à laquelle on s'attache de manière incontournable reste, avec la force d'une évidence indiscutable, la même : le *bii biêlgee* est un élément authentique du patrimoine mongol.

À partir de son analyse du revivalisme du costume et des danses de Norvège, Egil Bakka (1992) propose trois postures typiques. « L'héritier » (*heir*) se pense lui-même comme ayant « hérité » (*inherited*) des pratiques concernées, dans une ligne de transmission décrite comme ininterrompue. À ce titre, il se pense comme leur propriétaire légitime, mais de manière réciproque, il appartient à sa pratique autant qu'elle lui appartient : il n'est par exemple apte à danser que la danse de sa famille, de son village ou de sa ligne de transmission. Inversement, « l'usager » (*user*) s'intéresse à la pratique pour en faire un « usage » large, par exemple au sens où celle-ci lui procure du plaisir, ou bien lui sert à faire valoir une identité culturelle ou à mettre en œuvre des politiques de préservation. Enfin, le chercheur (*researcher*) se caractérise moins, en réalité, par sa démarche de recherche que, selon Bakka, par son intérêt pour la « préservation de qualités traditionnelles » de la pratique en question, quelle que soit la façon dont celles-ci sont conçues. On pourrait être tenté de voir, dans ces trois postures, des incarnations des trois points de vue que je viens d'exposer : l'UNESCO représenterait les « chercheurs », la Nouvelle danse mongole les « usagers », et les *biich* les « héritiers ». Qu'il existe des perspectives de type « chercheur » chez les chorégraphes de la Nouvelle danse mongole ne paraît pas significativement gênant, dans la mesure où Bakka pense ces figures moins comme des catégories d'acteurs empiriques que comme des attitudes qui peuvent se retrouver chez l'un ou l'autre acteur. Cette définition des rôles types a l'avantage d'échapper à une assignation d'authenticité sur la base de critères objectivants mobilisés par le chercheur, qui risquent de reconduire une vision malgré tout biaisée, voire essentialiste des choses. Elle met en avant, plutôt que les parcours des personnes, les propriétés intrinsèques des pratiques ou la variabilité de discours revendicatifs, la stabilité de certaines attitudes assumées vis-à-vis de la pratique elle-même. Mais en réalité, ces trois figures ne se situent pas sur le même plan analytique. Plutôt que trois figures juxtaposées, il me semble opérant de mettre en avant la complémentarité entre les deux premières figures, et le caractère transversal de la troisième.

Ce qui distingue l'usager de l'héritier, en ce sens, est son extériorité par rapport à la pratique concernée : il peut ainsi pratiquer les danses du village de son choix, selon ses préférences ou son intérêt du moment, mais l'usage qu'il fait des pratiques concernées peut être considéré comme illégitime par les héritiers. Tout d'abord, dans le type de contexte envisagé ici, si la distinction entre héritiers et usagers semble opérante, il semble qu'elle dessine aussi la totalité des configurations selon lesquelles il est logiquement possible de se rapporter à une pratique donnée. Ainsi on peut se définir soit comme héritier, soit comme usager, mais si on n'est ni l'un ni l'autre, c'est qu'on n'est nullement concerné par la pratique en question ; et réciproquement, on ne peut être les deux à la fois, sinon dans des circonstances et à des moments différents. Logiquement contradictoires, ces deux attitudes me semblent de surcroît devoir être comprises comme mutuellement complémentaires : l'héritier ne se définit pas comme tel seulement dans sa relation à la pratique dont il hérite, mais aussi par opposition à ceux qui n'en héritent pas, les usagers, et vice-versa. En ce sens, s'il paraît évident de considérer les *biich*, qui appartiennent au *bii biêlgee* autant que le *bii biêlgee* leur appartient, comme des héritiers, il paraît non moins légitime de penser les autres acteurs concernés, aussi bien les instances patrimoniales chargées du dossier UNESCO que les chorégraphes et même, plus généralement, le grand public, comme autant d'usagers, ayant un rapport externe à la pratique, qu'ils pratiquent, revendiquent et mobilisent en vue d'usages variés : loisir, patrimoine, chorégraphie, etc. La perspective du chercheur apparaît, quant à elle, mobilisée aussi bien par les uns que par les autres, non de manière stable et continue, mais au contraire de manière discontinue et en fonction des circonstances : les *biich* et les chorégraphes, comme le dossier de l'UNESCO, mobilisent des dispositifs de validation objectivante de leurs discours, visant à démontrer de manière absolue l'ancrage substantiel du *bii biêlgee* dans le pastoralisme nomade, alors même que cet ancrage substantialiste apparaît sans cesse relayé par une définition relative du *bii biêlgee* : s'il apparaît comme une pratique ancestrale intacte, c'est aussi, et de manière variable selon les points de vue, par contraste avec les pratiques scéniques socialistes d'une part, avec les pratiques chorégraphiques contemporaines de l'autre, avec les prétentions de participants au revivalisme enfin. Cette complémentarité des logiques substantialiste et relative d'une part, cette malléabilité de la mobilisation des discours de savoirs de l'autre invitent à examiner plus précisément, à travers une ethnographie de la façon dont les processus de patrimonialisation mettent aux prises ces différents acteurs, le rôle structurant et clivant des savoirs-pouvoirs dans la frontière entre danse mongole scénique et *bii biêlgee*.

3.2 Tensions patrimoniales

Il est temps à présent de plonger au cœur de « l'arène patrimoniale », afin de voir comment se comportent, aux prises les uns avec les autres, les différents acteurs évoqués ci-

dessus, de façon à comprendre le rôle que jouent les positionnements épistémologiques de sujet et d'objet dans la structuration clivée du champ des danses mongoles.

3.2.1 L'effet de substitution

Conçue pour défendre les intérêts des communautés locales dans la sauvegarde de leur pratique, la Convention de 2003 tend bien souvent à prendre, dans la réalité de la post-proclamation, des formes plus ambivalentes (Curtet 2015, Macchiarella 2011, Bondaz *et al.* 2012). Cette section vise à examiner comment les politiques patrimoniales nationales mongoles tendent à favoriser, par le biais notamment d'une standardisation nationale, et non plus internationale, de la pratique du *bii biêlgee*, ce que j'appellerai un effet de substitution. Cet effet de substitution, qui tend notamment à substituer, dans l'esprit du grand public mais aussi dans l'accès aux bénéfices de la patrimonialisation, le *bii biêlgee* scénique au *bii biêlgee* des *biich*, se manifeste en particulier à trois niveaux : celui des sujets et des objets du discours patrimonial, celui de la pratique elle-même, et celui des bénéfices économiques et sociaux attendus de la patrimonialisation.

Le « consentement des communautés » en question

Quelle est la présence des *biich* dans le dossier de candidature de 2009 ? La vidéo qui accompagne le dossier est caractéristique de la visibilité et de la posture attribuée aux *biich* dans le dossier UNESCO. À ce sujet, quelques faits troublants :

- quelques *biich* sont bien présents dans la vidéo, mais principalement sous forme de « vignettes dansées » : on les filme, quelques secondes à peine, en train de danser le *bii biêlgee*, en costume, sous la yourte, avec un joueur de vièle, tandis que leur nom et leur ethnie apparaissent à l'écran ;

- la seule *biich* à prendre la parole y est Humbaa, et elle ne parle pas de la danse, mais du costume traditionnel bayad ;

- hormis la voix off, la majorité de la parole est assurée par Nanjid. L'image lui est aussi dédiée plus longuement qu'à aucun autre personnage présenté ;

- les rares noms de *biich* cités par Nanjid disparaissent systématiquement des sous-titres anglais (à trois reprises : Arslyn Seten ; *Aldart biêlgeech chin' Jamy'' an guai, Zahchiny Banzaa*).

Les *biich* ne sont donc pas absents de la vidéo, mais ils y apparaissent comme des objets, à peine nommés, et non comme des sujets de discours. Cette vision des *biich* objets est paradoxalement confirmée par l'examen des lettres de consentement des communautés.

La Convention de 2003 innove sur un point majeur par rapport aux précédents textes internationaux : la notion de « consentement des communautés ». D'une part la conscience patrimoniale des acteurs sociaux (« communautés, groupes, et le cas échéant, individus ») devient un critère de définition du PCI⁵¹. De l'autre, cette conscience doit être concrétisée, dans

⁵¹ « On entend par « patrimoine culturel immatériel » les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire - ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés - que *les communautés, les groupes*

le dossier de candidature, par un document appelé « consentement des communautés » qui émane des représentants des détenteurs et témoigne de cette conscience et de leur désir de voir leur pratique « patrimonialisée ». Une telle mesure a notamment pour objet d'éviter aux détenteurs de patrimoine d'être instrumentalisés par les États ou par d'autres acteurs patrimoniaux⁵². Le dossier présente trois lettres (en langue vernaculaire – mongol – et anglais, comme il se doit) au titre du « consentement des communautés ». Deux émanent des deux présidents d'association Dorjdagva et Lhagvasüren, par ailleurs co-signataires du dossier, et la troisième, écrite à la main, de Nanjid. Aucun des *biich* recensés n'est co-signataire. Aux yeux de l'UNESCO, la structure associative, distincte des appareils d'État, peut légitimement paraître comme une instance représentative de détenteurs locaux. Mais cela suffit-il à en faire une instance de représentation légitime ? Lhagvasüren n'est pas *biich* : danseuse de l'Ensemble national, elle est aussi doctorante et présidente fondatrice de l'association du *bii biêleg* fondée en 2006 et organisatrice de plusieurs événements réunissant effectivement des *biich*. Il s'agit de l'association la plus ancienne concernant le *bii biêlgee*. En contexte mongol, où les positions institutionnelles et la profession de chercheur sont porteuses d'un grand prestige, les danseurs et chercheurs, plus instruits, résidant à la capitale, plus en prise avec les institutions patrimoniales, mieux organisés (en associations) peuvent passer pour plus à même de comprendre les enjeux de la procédure, et donc capables de défendre efficacement les intérêts des *biich*. Mais Lhagvasüren jouit aussi d'une grande confiance auprès des membres de son association : ils l'invitent régulièrement chez eux, répondent toujours présent avec enthousiasme aux projets qu'elle leur propose, et la surnomment affectivement « *manai ohin* » (notre fille) ou encore, non sans humour, « *manai darga* » « notre chef ». Aux yeux des *biich*, Lhagvasüren, bien que non *biich* elle-même, passe ainsi pour une représentante légitime, efficace et digne de confiance.

Le fait est moins clair s'agissant de l'autre signataire associatif, Dorjdagva. D'une part l'association de recherche sur la culture mongole qu'il préside ne présente quasiment aucun lien avec les détenteurs du *bii biêlgee*. D'autre part ses liens personnels avec les *biich* sont, contrairement à ceux de Lhagvasüren, inexistantes. Le texte de la lettre évoque d'ailleurs le consentement de tous les acteurs de la société civile qu'on puisse imaginer, sauf des *biich* :

et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel. Ce patrimoine culturel immatériel, transmis de génération en génération, est recréé en permanence par les communautés et groupes en fonction de leur milieu, de leur interaction avec la nature et de leur histoire, et leur procure un sentiment d'identité et de continuité, contribuant ainsi à promouvoir le respect de la diversité culturelle et la créativité humaine. » (Convention de 2003, article 2, paragraphe 1, je souligne).

⁵² Il s'agit de prendre en compte, de façon cohérente avec l'évolution récente du droit international (Bortolotto 2011 : 32, Maguet 2011), le point de vue des acteurs sociaux, et non plus seulement celui des États ou des experts dans la définition de ce qui peut relever d'un patrimoine culturel. Malgré un léger flottement sur la définition exacte des acteurs sociaux, ceux-ci sont définis a minima comme des acteurs de la « société civile » par opposition aux acteurs institutionnels de l'État. La réunion de Tokyo de mai 2006 précise en outre, à titre indicatif, que les communautés peuvent être définies comme « des réseaux de personnes dont le sentiment d'identité ou de liens naît d'une relation historique partagée, ancrée dans la pratique et la transmission de, ou l'attachement à, leur patrimoine culturel immatériel » (Bortolotto 2011 : 34). Ainsi communautés et PCI sont considérés comme mutuellement définitoires, notamment dans le but d'éviter les assignations et les réappropriations du patrimoine d'un groupe donné par d'autres acteurs visant à en tirer profit.

« C'est pourquoi les chercheurs, les experts du patrimoine, les groupes ethniques associés, les administrations locales, les citoyens ont exprimé leur opinion unanime au sujet de l'inscription du « biêlgee » sur la liste de sauvegarde urgente du Patrimoine Culturel Immatériel de l'UNESCO⁵³. »

On pourrait arguer que « les groupes ethniques associés » renvoie aux *biich*, mais cette expression ne recouvrant aucune réalité administrative ou institutionnelle mongole et ne renvoyant à aucun acteur (individuel ou collectif) précis, elle ne pèse pas lourd au regard de la longue série des tenants de positions institutionnelles de savoir et de pouvoir cités. Cette phrase laisse en outre entendre que si le *bii biêlgee* est l'objet de recherches, de tractations institutionnelles et de stratégies patrimoniales concertées en haut lieu, les *biich* sont étonnamment absents de ces discussions. Ainsi, à moins de supposer que par « communauté » on entende l'ensemble des Mongols et non les seuls *biich* détenteurs reconnus (ce qui pose toute une série d'autres problèmes, car alors n'importe quelle association pourrait prétendre à ce titre) on comprend mal en quoi lui (qui n'est même pas danseur) ou son association (visiblement dédiée à la recherche sur la culture et le patrimoine au sens large) ont une quelconque légitimité à représenter les *biich* en particulier. Le fond du problème, pourtant, n'est pas que les *biich* soient représentés par des non-*biich*, mais que certains de ceux qui les représentent aux yeux de l'UNESCO se fassent passer pour eux. La signataire de la troisième lettre, la chorégraphe et chercheuse Nanjid, une des actrices majeures de l'inscription du *bii biêlgee*, joue pourtant de cette ambivalence en passant pour *biich*, dans la lettre de consentement d'une part, dans la vidéo, où elle occupe la grande majorité du temps d'image et de parole, de l'autre.

Dans la lettre de consentement, Nanjid se présente comme : « *Bii biêleech*, ayant consacré ma vie à étudier, à enseigner et à transmettre le *bii biêlgee* aux plus jeunes, au nom des maîtres et séniors *biileech*⁵⁴ [...] » (ma traduction). Bien que la traduction anglaise, assez approximative par ailleurs, précise « *dancer* » et « *choreographer* », le texte mongol est beaucoup plus ambigu : il suggère très fortement que Nanjid parle ici en tant que *biich* âgée et détentrice du *bii biêlgee* (donc conforme au modèle du dossier UNESCO) et non en tant que chercheur, danseuse, pédagogue et chorégraphe professionnelle. Une telle ambiguïté se retrouve dans la vidéo. Une approximation de montage laisse entendre l'échange suivant en mongol, non reproduit dans les sous-titres anglais :

⁵³ *Tiim uchraas « biêlgee »-g YuNÊSKO-iin nen yaaraltai hamgaalah biêt bus soëlyn öviin jagsaaltand oruulj bürtgüüleeh talaar erdemten sudlaachid, ug öviig teegchid, holbogdoh yastny bülgüüd, oron nutgiin zasag zahirгаа, ard irged niiteeree adil negen sanaa bodoltoi baigaагаа ilerhüülj irlee.* « Thus, the biyelgee bearers, scholars, experts, relevant ethnic groups, local administrative bodies and individuals have been expressing their opinions, initiatives, proposals on the safeguarding of the Mongol Biyelgee. » (Traduction officielle en anglais) Contrairement à ce que suggère la très approximative traduction anglaise, le texte mongol souligne en fait abondamment l'unanimité des différents acteurs.

⁵⁴ *Bii biêleech, nasан турshдаа сурч, һүүһед залуучуудад заај сурган өвлүүлј яваа аһмад биілееч багshiin һув'д ...* « As a senior biyelgee dancer and choreographer, [...] on behalf of the Biyelgee choreographers. » (Sous-titrage anglais officiel).

« Journaliste [voix off] : En général, est-ce une bonne chose (*zöv yum*) que cette inscription au patrimoine mondial ?

Nanjid : Une très bonne chose. [...] vous, ce que vous faites, je l'apprécie et je m'en réjouis grandement⁵⁵. »

La façon dont la question est formulée, ainsi que l'évidence de la réponse attendue (qui répondrait : « non, c'est une mauvaise chose ! » dans une vidéo de promotion ?) fait clairement penser à une mise en scène assez artificielle du « consentement des communautés ». Mais la réponse de Nanjid met elle aussi en scène une distinction entre « vous », les acteurs institutionnels de l'UNESCO et elle, présentée comme une *biich* au nom et en faveur de qui est déployé le processus, alors qu'elle fait clairement partie des acteurs de l'inscription du *bii biêlgee* à l'UNESCO. Ces va-et-vient entre posture de *biich* et posture de chercheuse, ces ambiguïtés de la traduction sur les *biich* ou les « danseurs de *bii biêlgee* » entretiennent, non sans une certaine complaisance, un doute sur le rôle exact joué par Nanjid : chercheuse, chorégraphe s'étant dans une large mesure réapproprié le *bii biêlgee*, elle passe à juste titre pour une figure importante dans la reconnaissance de cette pratique ; mais elle peut tout aussi aisément passer aux yeux d'un spectateur confiant, par un « effet de substitution » nourri par les ambivalences de la présentation de soi, pour une *biich* détentrice du patrimoine.

« Mais où ont-ils trouvé cinq mille *biich* ? »

En juillet 2013, l'association Ih Högsüü⁵⁶ organise un événement de grande ampleur, l'inscription du *bii biêlgee* au livre Guinness des records grâce à une performance spectaculaire rassemblant cinq mille *biich*. La performance eut lieu le 10 juillet 2013, soit la veille de la cérémonie d'ouverture du Naadam⁵⁷, sur l'esplanade Gengis Khan, devant le Palais du gouvernement, en présence, entre autres officiels, de la ministre de la culture en personne. L'événement, largement relayé dans les médias, a rencontré un succès considérable auprès des instances politiques liées au patrimoine comme du grand public, Mongols ou touristes étrangers. En ce qui concerne les participants, l'événement, d'une ampleur sans précédent, a mobilisé, au-delà des *biich* membres actifs de l'association Ih Högsüü, des *biich* moins intégrés dans les réseaux associatifs. Ainsi, des Hoton installés dans les provinces minières de Darhan ou d'Erdenet ont fait le voyage de la capitale pour l'occasion⁵⁸. L'écart apparaît d'autant plus important que de nombreux *biich* parmi les plus reconnus, se sont aussi volontairement tenus à l'écart de cette manifestation. Dans le cas d'un événement de promotion d'une telle

⁵⁵ J : *Êr n' bol delhiin övd bürtgüülsen n' zöv yum baina, tii ?*

N : *Mash zöv. [...] Ta nar min' odoo ingej baigaad iim ёstoi mash ih durtai, bayartai baina.*

⁵⁶ L'association Ih Högsüü, fondée en 2010 par un journaliste oïrad originaire d'Uvs, non *biich*, rassemble peu ou prou les mêmes *biich* que les autres associations de *bii biêlgee*.

⁵⁷ La fête nationale, accompagnée de trois jours fériés nationaux et qui marquent pour beaucoup de Mongols le début des vacances d'été.

⁵⁸ Voir chapitre 4 pour une analyse de ces réseaux.

importance, cette absence ne peut manquer de surprendre⁵⁹. Interrogés⁶⁰ à propos de l'événement, des *biich* comme Zolboo, Buyanhishig ou Chuluunbat s'étonnent ainsi de ce nombre : « mais où ont-ils trouvé 5 000 *biich* ? il n'y a pas 5 000 *biich* en Mongolie ». Un premier élément d'explication tient sans doute à la concurrence tacite entre l'association *bii biêleg*, dont ces *biich* sont des membres fervents, et l'association organisatrice de l'événement, *Ih Högsüü*, bien que beaucoup d'autres *biich* soient en réalité affiliés aux deux. Mais plus profondément, ce qui suscite la méfiance de ces *biich*, c'est le statut équivoque des participants, appelés *biich* ou *biêlgeech*, à de tels événements. De fait, au regard des vingt détenteurs répertoriés dans le dossier de 2009, autant que par rapport aux 436 du rapport périodique de 2013, on est loin du compte.

En réalité, l'événement avait été préparé en amont par la formation accélérée d'un grand nombre de participants, principalement des enfants des écoles. Ce projet de formation fut inscrit dans les politiques locales de valorisation du *bii biêlgee* et soutenu par le ministère de la culture⁶¹, à côté d'autres politiques de pédagogie centrée sur les éléments du patrimoine nomade, inscrits à l'UNESCO ou non. Le projet pédagogique d'*Ih Högsüü* consistait, d'après la description que m'en firent Balgan, *biich* qui y participait en tant que formateur, et *Önörtüvshin*, le président de l'association, à envoyer auprès d'écoles partenaires, disséminées aux quatre coins du territoire mongol⁶², des *biich* reconnus (et membres actifs de l'association), pour dispenser, en quelques semaines, un « stage » (*surgalt*) de *bii biêlgee*. Ces formations eurent lieu au printemps, entre mars et avril. Début juillet, les enfants ainsi formés par ces *biich* furent convoyés par classes entières, de toute la Mongolie, vers la capitale. Là, pendant quinze jours, les *biich* et le président de l'association se relayèrent pour leur faire répéter les mouvements appris précédemment, s'assurer que les différents groupes d'enfants, qui se rencontraient pour la première fois, dansaient bien à l'unisson, et coordonner les différentes danses présentées afin que, le jour J, tout soit parfait. Sur l'esplanade Gengis Khan se succédèrent ainsi en bon ordre, à la veille du Naadam, devant une foule compacte, de nombreuses caméras et des représentants officiels du gouvernement, ces groupes d'enfants. Les enfants de telle et telle école, où avaient enseigné les Hoton Balgan et son fils Gürbazar, étaient regroupés pour faire quelques gestes du *bii biêlgee* hoton, tandis que Balgan et ses fils, ainsi que d'autres *biich* venus d'Erdenet, étaient placés en évidence pour faire des figures plus

⁵⁹ Je parle ici de plusieurs *biich* qui, très impliqués dans la promotion du *bii biêlgee*, ne pouvaient manquer d'ignorer l'événement et qui, résidant à la capitale, ne pouvaient alléguer la difficulté, physique ou financière, d'un voyage à la capitale.

⁶⁰ Par un ethnographe naïf alors ignorant des tensions entre associations.

⁶¹ « Sur décision A/160 du ministère de la Culture, l'association a organisé des apprentissages et des ateliers de *biyelgee* (sic) dans 21 provinces mongoles, du 15 février 2013 au 20 avril 2013. Cette activité a réuni 15 325 personnes âgées de 3 à 75 ans. Projet « Formation à la danse *biyelgee* » ; ONG « *Ikh Khugsuu association* » ; 2013 ; 16 487 dollars des États-Unis /Somme globale » (rapport périodique 2013). Et plus loin : « Un atelier a été organisé du 18 au 28 mars 2013, par « *Hugsuu ensemble* » et des ONG locales afin de soutenir plus de 400 élèves du pays et de leur dispenser l'enseignement associé. Des manuels et des DVD ont été publiés et distribués dans les centres culturels » (rapport périodique 2013, section B.3.b).

⁶² J'ignore comment s'est fait le choix de ces écoles partenaires.

spectaculaires que les enfants. Il en allait de même pour chaque ethnie et, pour faire bonne mesure, un groupe fit même la ronde *ëohor* des Bouriates, qui n'a pas grand-chose de commun avec le *bii biêlgee*, et à propos de laquelle *Önörtüvshin* ne put que me faire des réponses évasives. À la fin de l'événement, chaque participant, qui avait été dûment recensé en amont, reçut de l'association un diplôme attestant de sa participation à l'inscription du *bii biêlgee* au livre Guinness des records.

La démonstration semble aux antipodes d'une vision patrimoniale du *bii biêlgee*. Bien que les enfants aient été encadrés par des *biich* reconnus, ils étaient pour la plupart originaires de régions de peuplement *halh*, sans lien d'aucune sorte avec les *Oirad*. Les *biich* ayant fait des efforts de formalisation pédagogique de leur enseignement pour s'adresser à des groupes d'enfants assez nombreux dans un cadre scolaire, à qui il fallait enseigner un maximum de mouvements dans un minimum de temps, on se trouvait également bien loin d'un apprentissage progressif par imprégnation sous la yourte. Enfin le spectacle lui-même, standardisé et uniforme, faisait plutôt songer à ces pratiques de danse de rue observables en Chine, où des centaines de personnes tournées dans la même direction exécutent toutes en même temps le même mouvement. Pourtant, nul besoin de franchir la frontière sino-mongole pour trouver d'autres événements de ce genre⁶³. La patrimonialisation semble bel et bien avoir suscité, en Mongolie, ce qu'on peut appeler une « politique des grands nombres » qui fonde la valorisation des éléments du patrimoine national sur des dispositifs de transmission et de performance de masse⁶⁴. De telles pratiques culturelles de masse montrent que la patrimonialisation est un processus ambivalent, où des pratiques locales ne sont pas seulement valorisées en tant que telles, mais en tant qu'emblèmes culturels de la Mongolie, ce qui justifie, d'une certaine façon, des politiques d'enseignement en masse à des enfants. Ainsi, si le *bii biêlgee* est appelé à être l'emblème dansé de la culture pastorale nomade mongole, il convient que chaque petit Mongol apprenne à le danser, qu'il soit *oirad* ou non. Mais on comprend tout autant le péril qu'une telle perspective fait courir à une vision patrimoniale du *bii biêlgee* : si on peut passer en quelques mois de détenteurs âgés, rares et oubliés à une pratique de loisir commune à toute la Mongolie, le *bii biêlgee* ne risque-t-il pas de perdre ses qualités patrimoniales ? La politique des grands nombres de 2013, avec ses réminiscences de manifestations soviétiques, apparaît en contraste complet avec la rhétorique de sauvegarde de 2009, à tel point qu'elle semble même avoir interpellé le Comité intergouvernemental chargé

⁶³ Le rapport périodique de 2013 évoque par exemple un autre événement de *bii biêlgee* de masse : « Le 7 juin 2013, dans le cadre du programme « Talent », 1 023 praticiens du *biyelgee*, tous niveaux confondus, ont été réunis et ont dansé pendant 90 minutes à *Arvayheer*, dans la province d'*Övörhangay*. Leur représentation en public a été diffusée à la télévision. Les participants étaient tous originaires de différentes provinces » (rapport périodique, section B.3.b).

⁶⁴ *Curtet* (2013 : 432-433) rapporte, à propos du chant diphonique (inscrit en 2010), deux événements analogues, la réunion de deux cent cinquante *höömiiich* en septembre 2010 pour les quatre-vingts ans de la province de *Hovd* et la réunion de mille *höömiiich* en 2012. Toutefois, faute de trouver assez de chanteurs ou même de pouvoir en former suffisamment rapidement, les organisateurs doivent finalement se satisfaire d'un *playback* de quelques minutes, sacrifiant en dernier lieu l'exigence de compétence à celle du grand nombre.

de l'évaluation des politiques sur la base du rapport périodique qui, au point 6 de sa décision 9.COM 5.B.5,

« Invite en outre l'État partie à considérer la tendance des représentations de *Biyelgee* d'être réalisées hors du contexte de leur communauté, et de définir des stratégies de sauvegarde innovatrices pour faire face à cette situation, notamment pour développer l'auditoire national et éviter les potentiels risques de distorsion et de décontextualisation » (souligné dans le texte).

Mais au-delà de l'UNESCO, la forme que prennent de tels enseignements et événements de masse, en renforçant la standardisation du *bii biêlgee*, conduit également à accentuer les risques de confusion entre le *bii biêlgee* des *biich* et le *bii biêlgee* scénique à la Nanjid, au profit de ce dernier, et partant, d'avantager les diplômés de la SUIS, dûment formés au *bii biêlgee* scénique, par rapport aux *biich*, pourtant définis selon un relatif consensus comme les légitimes détenteurs du patrimoine.

Les perdants de la patrimonialisation

La patrimonialisation semble de fait stimuler l'effet de substitution du *bii biêlgee* scénique au *bii biêlgee* des *biich*, avec pour conséquence logique une substitution des acteurs de la première pratique, issus du milieu chorégraphique, aux *biich* eux-mêmes. Revenons par exemple sur la vidéo jointe au dossier de candidature. Outre la figure ambivalente de Nanjid elle-même, on y voit en effet les étudiants de la SUIS, danseurs ou chorégraphes en formation, répéter sous sa direction le *bii biêlgee* scénique. Le montage fait coïncider la scène avec un commentaire de Nanjid, sous-titré en anglais : « *Even if there are Mongol Biyelgee learners and students at some art schools, one to two students from a entire class become biyelgee dancers*⁶⁵. » Le spectateur est ainsi incité à considérer le cours de danse de l'université comme un exemple marquant de ce *bii biêlgee* local, menacé de disparition, et nécessitant les subsides de l'UNESCO. Un peu plus loin est inséré un extrait de chorégraphie de Nanjid dansé par sa disciple Enhgerel. Or, celle-ci est une des rares parmi les chorégraphes de la Nouvelle danse mongole à n'avoir jamais effectué d'enquête de terrain direct auprès des *biich*. Elle admet volontiers, en discutant avec moi, qu'elle ne fait que du *bii biêlgee* scénique, et que les véritables détenteurs, envers qui elle fait toujours montre de respect, sont bien les *biich*. Mais une fois encore, pour un spectateur ignorant du contexte, l'insertion de cet extrait de chorégraphie, inspiré du *bii biêlgee*, parmi les démonstrations de *bii biêlgee* par des *biich* non professionnels de l'Altaï, ne peut qu'inviter à mettre les deux pratiques sur le même plan.

Déjà présent dans le dossier de candidature, l'effet de substitution prend, avec les mesures de sauvegarde et les politiques culturelles qui suivent la proclamation (terme utilisé

⁶⁵ *Gehdee chin' odoony Biyelgeed ih hüühed zaluu bolson baihgüi yüü. [...] Ingeed neg angid horin heden hüühed baigaa endees neg yum uu ? hoër, esvel yuu ch baihgüi. Im ustgaj baihgüi yüü.* « On trouve de nombreux jeunes qui se mettent au *bii biêlgee* aujourd'hui. [...] Mais si dans une classe il y a une vingtaine d'étudiants, parmi eux un seul, deux, aucun peut-être [deviendront des danseurs de *bii biêlgee*]. Ainsi se perd la pratique » (ma traduction).

pour désigner l'officialisation de l'inscription d'une pratique sur les listes du PCI), une ampleur et une forme dont les conséquences dépassent celles d'une simple vidéo, un peu maladroite mais touchante, de dossier d'inscription. Le programme « Talents⁶⁶ », adopté en 2012 et mis en œuvre en 2013, permet par exemple aux écoles d'employer des animateurs culturels, tandis que la même année est mise en place la systématisation du poste de « professeur de danse » (*büjgiin bagsh*) dans les centres culturels de district à la campagne. Or, si ceux-ci ont vocation à être recrutés, dans l'Altaï, parmi les *biich* locaux, c'est le plus souvent des étudiants de la SUIS, formés au *bii biêlgee* scénique, qui occupent ces postes, pour lesquels un diplôme universitaire est souvent requis. En d'autres termes, dans ces politiques des grands nombres, le diplôme octroyé par la SUIS a plus de valeur que la qualité de *biich* en tant que détenteur d'un patrimoine. Ainsi, non seulement les personnes en poste dans les districts se trouvent être, bien souvent, de piètres professionnels de la danse⁶⁷, mais ces personnes, issues de la SUIS et formées au *bii biêlgee* scénique, se substituent bien souvent aux *biich* locaux. L'argent qui finance ces différents programmes provient sans doute en grande partie de la somme versée par l'UNESCO au titre de la préservation du *bii biêlgee* des *biich*, et le rapport périodique s'en fait d'ailleurs une fierté⁶⁸.

De fait, la substitution d'une pratique à l'autre et d'un type de personnel à l'autre conduit aussi à une répartition de la « manne patrimoniale » pour le moins équivoque. Si on ne tient compte que des chiffres du rapport, pourtant plutôt à la hausse, seuls quatre *biich* ont pu être salariés de façon durable dans le cadre de ces politiques⁶⁹. Sur 16,1 millions de MNT⁷⁰ d'un autre programme de formation intégré dans le même budget, seuls 3 millions « ont été alloués

⁶⁶ Le programme Talents ne concerne pas spécialement la danse. Il permet aux écoles de financer des activités périscolaires dans des domaines aussi divers que les échecs, la chorale ou le dessin (Mönhdalai). Mais la danse mongole semble avoir particulièrement bénéficié de ce dispositif, qui est cité dans le rapport périodique de 2013 : « En 2012, le ministère a approuvé le programme « Talents ». (...) De nombreux établissements scolaires et écoles maternelles inscrivant dans leurs programmes l'enseignement de l'art du *biyelgee*, plus de 1 200 enfants y participent, et portent les ornements et costumes traditionnels » (section B.3.b).

⁶⁷ Dans le district de S*, la « professeur de danse » du centre culturel était une musicienne de formation qui n'avait jamais dansé de sa vie et qu'un stage de quelques semaines à la SUIS avait promue « professeur de danse », ce qui la faisait paniquer, mais elle « avait besoin du boulot ». Dans le district de A*, la professeur de danse avait une formation initiale en marketing ; elle avait accepté de faire la formation et d'occuper le poste pour revenir s'installer au village et prendre soin de ses vieux parents. Malgré tout son enthousiasme, ses « chorégraphies » répétitives et systématiques témoignaient de sa faible compétence.

⁶⁸ « Depuis 2009, 31 danseurs professionnels ont obtenu un diplôme relatif au *biyelgee* (sic) de l'Université d'État mongole des arts et de la culture [SUIS], de l'Université de musique et de danse d'Oulan-Bator et de la province de Zavkhan. » Le rapport n'a même pas l'honnêteté de préciser que les deux autres institutions sont en réalité des annexes de la SUIS, la première ayant le statut de « faculté » de l'université (*surguul*'), la seconde celui de « lycée annexe » (*SUIS-yn har'yaat kollêj*).

⁶⁹ « Depuis 2012, M. Kh. Magazdai de la province d'Uvs (« *khotont biyelgee* »), M. B. Buyanjargal du district de Naranbulag (« *durvoud biyelgee* »), M. T. Duuren du district de Zuungobi (« *bayad biyelgee* ») et M^{me} B. Badamtsetseg de la province de Khovd (« *zakhchin biyelgee* »), ont passé un contrat avec le Comité de la culture et des arts pour enseigner leur savoir » (rapport périodique, section B.3.b).

⁷⁰ Le tugrik ou *tögrög*, monnaie mongole.

au soutien de 15 (sic) détenteurs prenant part au programme⁷¹. » Toujours selon le rapport périodique, l'association de Lhagvasüren, la plus active et qui implique le plus directement des *biich*, a reçu en tout la somme de 5 735 USD au titre de ses activités pour 2009-2012, et doit partager 1 434 USD avec « l'association du trésor du patrimoine », celle de Nanjid. Cette association a quant à elle reçu, au titre de la « Mise en valeur de l'élément et sensibilisation du public », 21 505 USD, soit près du quadruple, pour des activités qui ont échappé à ma vigilance comme à celle des *biich* interrogés⁷².

À l'inverse, ailleurs, l'argent manque. « Au [festival d'] Ih Högsüü, tu as bien vu... il n'y avait pas d'argent. Quelques tugriks à se faire ? Rien du tout ! Pas de reconnaissance [litt. pas de titre], pas de salaire. J'ai fait moi-même les gâteaux, moi toute seule⁷³ [sous-entendu pour nous nourrir, puisque même le repas n'était pas fourni]. » C'est ainsi que la *biich* Bayartai tire le bilan – amer – d'un événement festif (le « deuxième Grand festival du patrimoine culturel et des arts populaires du peuple oirad Ih Högsüü⁷⁴ », organisé en septembre 2013 par l'association Ih Högsüü) de grande ampleur, dans lequel elle s'est beaucoup investie. Des rumeurs de détournement des fonds de l'UNESCO et du ministère (financeur de l'événement du Guinness) couraient autour du président de cette association, qui ferma ses portes à la suite de ce festival⁷⁵.

Les *biich*, qui auraient dû être les premiers bénéficiaires de l'inscription du *bii biêlgee* à l'UNESCO, se retrouvent donc au contraire lésés par la patrimonialisation de leur propre pratique. Ce que j'ai appelé l'effet de substitution conjugue ainsi la représentation des *biich* par des associations et des chorégraphes avec la présentation trompeuse du *bii biêlgee* scénique, aisément pris pour du *bii biêlgee* véritable, de façon à favoriser des mesures patrimoniales qui se font au détriment des *biich*. Cet effet de substitution témoigne des ambiguïtés à l'œuvre dans le processus patrimonial. Le désir réaffirmé de mobiliser toute la Mongolie (et pas seulement les provinces de l'Altaï) autour de la promotion du *bii biêlgee* au sein d'événements de masse, au détriment d'une transmission *natur* comme celle décrite par les *biich*, montre que le *bii biêlgee* est moins traité par les pouvoirs publics comme une pratique locale à

⁷¹ « Par le décret n° 546 de 2010 sur la protection de l'élément du PCI du ministère de la Culture, de l'Éducation et des Sciences, nous avons mis en place des programmes de formation et d'apprentissage s'adressant à 81 personnes, pour un budget de 16,2 millions de tugriks. Sur ce budget, 3 millions de tugriks ont été alloués au soutien de 15 détenteurs prenant part au programme » (rapport périodique, section B.3.b).

⁷² D'autres faits ne peuvent manquer d'étonner, comme la mention de 1 792 USD alloués à la publication du livre de Nanjid (Merveilles du *bii biileg* (sic), voir Nanjid 2009a), une somme bien supérieure aux tarifs ordinaires de publication en Mongolie, ou encore les non moins excessifs 2 868 USD attribués à la publication du livre « Encyclopedia of Dance Art » (*Mongol büjgiin ner tom'yo*) de J. Erdenehorloo, un livre dont je n'ai trouvé trace ni sur place, ni dans les registres de la bibliothèque nationale et qui n'a, selon toute vraisemblance, jamais été publié. Ce fait résonne avec le précédent lorsqu'on sait que « l'association du trésor du patrimoine » est présidée par Nanjid et qu'Erdenehorloo est une de ses plus ferventes disciples, également enseignante à la SUIS.

⁷³ *Möngö baihgüi... Chi harsan bizdee. Heden tögrög avah yuu ch baihgüi. Col baihgüi, calin baihgüi. Boov hiisen, bi ganc.*

⁷⁴ *Oirad Tümnii ardyn urlag, öv soëlyn Ih Högsüü 2-r ih naadam.*

⁷⁵ Par exemple, l'Ensemble philharmonique accueillit le colloque scientifique, la place Gengis Khan accueillit la parade d'inauguration, les concours sportifs eurent lieu sur la plaine de Yaarmag, un espace public, et les répétitions et le grand spectacle de clôture, réunissant plus d'une centaine de « talents » oirad, eurent lieu dans le grand stade couvert national. Je n'ai pas pu savoir si des subsides publics (ministère de la culture ou UNESCO) avaient aussi été versés.

« sauvegarder » (au sens de la Convention de 2003) que comme un emblème national à promouvoir. Cette dimension nationale de la patrimonialisation témoigne bien sûr d'un certain « nationalisme culturel » (Curtet 2013 : 432 ss., Nomindar' 2012, Tsetsentsolmon 2012). Mais ces ambivalences de la patrimonialisation témoignent aussi de l'asymétrie propre à l'arène nationale. Tout en mettant aux prises, comme cela a été décrit dans d'autres cas, une multitude d'acteurs, de statuts, de rôles et d'intérêts divers, voire divergents, la patrimonialisation révèle aussi l'importance des positions autorisées de discours. Réduits au statut d'objets de discours, les *biich* n'ont finalement qu'un accès très limité à la manne patrimoniale alors que les chorégraphes (et dans une moindre mesure les associatifs, lorsqu'ils ne se confondent pas avec eux), sujets autorisés de ces discours, sont à même de manipuler la perception des pratiques (et des chiffres) de façon à tirer de la manne patrimoniale prestige et bénéfices financiers. Toutefois, et bien que cela puisse paraître paradoxal, les chorégraphes ne sauraient être de légitimes sujets de discours patrimoniaux que tant que les *biich* sont considérés comme les véritables détenteurs du patrimoine. L'authenticité du *bii biëlgee* est une condition *sine qua non* de l'effet de substitution. Ainsi, bien qu'ils ne touchent que la plus petite part du gâteau, les *biich* sont aussi mis en lumière par le processus patrimonial. Et cette visibilité accrue leur confère la possibilité d'exprimer, d'une certaine façon, un droit de réponse.

3.2.2 Le geste ou la vie

La façon dont s'exprime le ressenti des *biich* est révélatrice à la fois des régimes de savoirs mobilisés dans l'arène patrimoniale et de la façon dont ils contribuent à structurer le champ des danses mongoles. L'effet de substitution repose, en grande partie, sur la confusion entre les gestes du vrai *bii biëlgee* et ceux du *bii biëlgee* scénique, d'une part, et entre les personnes, de l'autre. La réponse de Chuluunbat, centrée sur le geste, et celle de Bayartai, centrée sur la biographie du *biich*, font de ces deux fils directeurs, celui du geste et celui de la personne, des clés essentielles pour comprendre la dynamique à l'œuvre dans le champ des danses mongoles.

Chuluunbat ou le geste juste

Chuluunbat est un *biich* de Bulgan, détenteur du *bii biëlgee* torguud qu'il tient de son père, Dashdorj, lui-même disciple direct de Pürevjal. Alors que je l'interroge pour commencer, comme je le fais d'ordinaire, sur son apprentissage de la danse, il s'en prend directement à Urjinbadam, une femme de Bulgan qui, à la faveur des politiques en faveur de la danse, vient d'être nommée « professeur de danse⁷⁶ » au centre culturel de Bulgan. Chuluunbat, très animé, se saisit soudain de mon cahier et de mon crayon et explique, tout en dessinant :

⁷⁶ « Enfant, Urjinbadam avait étudié un peu de *biëlgee* auprès de Dar'süren *egch*, de son mari Battömör *ah*, quelques mouvements, comme ça. Puis à l'Université de la culture (sic), elle s'est mise à la danse, et c'est comme ça qu'elle en est arrivée là. » *Urjinbadam hūūhed baihdāa biëlgee miëlgee, Dar'süren egchiin nōgōō nōhōr Battömör ah ed naraas sursan baih. Hūūhed baihdāa ingeed heden hōdōlgōōn, tegeed Soēlyn ih surguul'd suraad būjigeer yavaad ingeed irsen hūn baihgūi yūū.* (Chuluunbat)

« Voilà, là, c'est Chuka [diminutif de Chuluunbat], moi. Là, mon disciple. Là, c'est le disciple du disciple. Moi, j'ai étudié d'un tel. Je vais enseigner à celui-ci. Quand celui-là enseigne, il n'est pas permis d'enseigner « faux » (*buruu*). Et celui-ci, il doit avoir bien appris de moi. N'est-ce pas ? Il doit avoir bien appris. Et pour cela, il faut que moi-même je [sache] bien. Si je sais bien, lui saura bien. Il n'est pas permis de lui enseigner « faux » (*buruu*). Il n'est pas permis d'enseigner mal (*muu*). Ainsi, si on néglige tel mouvement, [il se lève et le montre] ainsi, et ainsi, et le premier a enseigné faux (*buruu*), le suivant à qui on a enseigné faux (*buruu*) apprend mal (*muu*). Et ainsi de suite, et [le mouvement] se perd⁷⁷. »

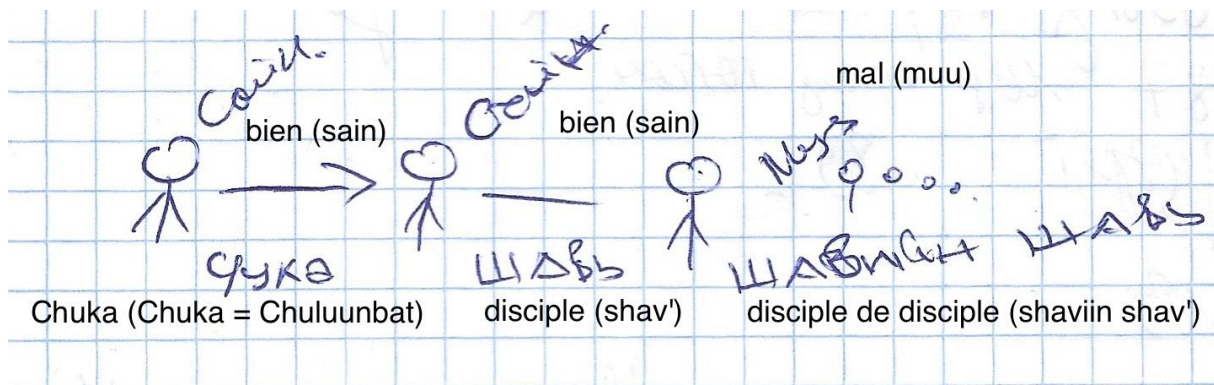


Figure 26 Schéma de la transmission fidèle selon Chuluunbat

Ainsi que l'illustre le schéma, la transmission idéale du *bii biêlgee*, celle qui permet d'éviter sa corruption et donc sa disparition, est une transmission exacte, fidèle, des gestes « justes » (*zöv*). La moindre chose « fausse » (*buruu*), la moindre approximation, la moindre négligence dans la chaîne de transmission met en péril le *bii biêlgee* : ce qui sera transmis, altéré par rapport à l'original, ne sera pas vraiment du *bii biêlgee*. Pour Chuluunbat, c'est ce qui se passe lorsque le *bii biêlgee* devient « danse » (*büjjig*). Ce schéma renvoie à une définition de l'authenticité du *bii biêlgee* en termes de fidélité ou d'exactitude par rapport à un modèle original. Mais cette définition de l'authenticité conduit surtout Chuluunbat à mettre en place un dispositif de vérification de l'authenticité :

« Le deuxième, c'est le disciple ; si on les regarde côte à côte, on peut voir s'ils sont identiques ou non. Mais le dernier disciple, quand on le regarde, on voit qu'il fait du « prétendu » (*hudlaa*). C'est donc que moi j'ai enseigné du « prétendu » (*hudlaa*)⁷⁸. »

⁷⁷ Ene Chuka, bi, ene tiimee, shav', ene hünii shav'. Ene shaviin shav'. Bi eniig ene hünees sursan, bi ene hünd zaaj ögnö. Ene hünd zaaj ögööd ene hün zaaj ögöhdöö buruu zaaj ögj bolohgüi. Ene hün nadaas sain sursan baih ёstoi. Tiimuu ? sain sursan baih ёstoi. Bi ene chin' ööröö sain baih ёstoi biz dee. Bi ene sain baij ene hün sain baih. Ene hünd buruu zaaj bolohgüi. Muu zaaj bolohgüi. Tegeed ene hödölgööni basaad ingeed ingeed. Ene hün buruu zaaj ögsön bol ene hün buruu zaagaad avsan baigaa baihgüi yüü. Teheer ingeed ingeed ingeed algasan.

⁷⁸ Ene hün ene hünii shav' bai shdee, hajuudaa üzeh, ene hoër adilhaan baina uu, adilhaan bish baina uu ? Tiimee ? tiimuu ? gehdee l enii shav', ene harahad, ene hudlaa hiisen. Tegeed bi hudlaa zaaj ögsön baih.

Ainsi, pour savoir si un disciple est un vrai *biich*, une seule solution : comparer ses gestes à son maître : si son maître est un vrai *biich* et si les gestes sont identiques, alors le disciple est un vrai *biich*. Or, qui mieux qu'un chercheur, peut légitimement effectuer cette comparaison ? Chuluunbat, de plus en plus animé, me prend à parti :

« Ainsi vous [s'adressant à moi] qui venez par ici, là, comme ça, avec Lhagvasüren [la présidente de l'association, elle aussi chercheuse], avec votre appareil [photo], [pour voir] à Bulgan comment c'était, [pour voir] si les mouvements de untel qui fait du *bii biêlgee* sont les mouvements « justes » (*zöv*). Vous aussi, vous faites des recherches, n'est-ce pas ? Chuluunbat, comment il fait du *biêlgee*, comment il fait le *Ereen havirga* des Torguud ? Et alors, les disciples d'Urjimbadam, leurs mouvements sont différents. Alors entre les deux, qui danse juste (*zöv*) ? Ils sont différents ! Une même danse, on doit la faire avec un seul et même (*neg l*) mouvement : est-ce Chuluunbat qui fait juste (*zöv*) ou l'autre ? puisqu'ils sont différents⁷⁹... »

Les questions que doit se poser le bon chercheur, selon Chuluunbat, définissent ainsi un régime de savoir, fondé sur la comparaison entre le geste du maître et celui du disciple. Mais le détour par le chercheur n'est qu'un moyen pour Chuluunbat d'arriver au véritable objet de sa digression : c'est aussi aux *biich* eux-mêmes, en s'appropriant cette démarche de recherche par la comparaison des gestes, de faire valoir leur vérité.

« Cette année, je vais être à la retraite. J'irai à Bulgan, avec des vidéos, que je projeterai. Je dirai aux enfants : « voilà le *bii biêlgee* tel qu'il est. Maintenant, voilà le *bii biêlgee* d'Urjinbadam. Et en les posant côte à côte, je ferai ressortir leurs différences : lequel est juste (*zöv*), lequel est faux (*buruu*). Je ne veux pas enfoncer Urjinbadam. Il ne s'agit pas de la calomnier. [Je lui dirai] Urjimbadam, telle personne faisait du *bii biêlgee* comme ça. C'est un devoir de mettre en valeur cette personne, ses mouvements, de les mettre en valeur auprès des enfants. Il faut valoriser cette personne. Pas de « prétendu », ce n'est pas permis d'enseigner du « prétendu⁸⁰ ». »

Bayartai ou la vie rurale

Au contraire de la réponse de Chuluunbat, formulée en différé, et dans le cadre privé de l'entretien à l'enquêteur, la réponse de Bayartai apparaît dans une interaction directe, un

⁷⁹ Tiim uchraas ta ingeed ingeed garj ireed, Lhagvasürentei ingeed ingeed, ene aparat deer ter odoo Bulgand baisan, ter biêldeg хүний, ene hödölgөөн зөв үү ? Odoo yuu yaa ene. Odoo chin' öörөө ta sudlagaa hiij baigaa хүн, tiimee ? Chuluunbat yamar biêldeg ve ? Torguud Ereen havirga yaaj biêldeg ve ? Tegsen chin' ene Urjimbadmyn shav' bas neg öör hödölgөөн baigaa. Ene hoëryn al' n' zöv yum uu ? neg бүгжг n' neg l hödölgөөнөөр hiih ёстои baihgүй yүү. Chuluunbatynh zöv үү ? ene хүний зөв үү ? öör öör baidag shdee.

⁸⁰ Bi ene jil tetgevertee garna ajlynhaa. Bulgan yaona. Bichleg avaad zaa yuu, projectorees zaana. Hүүhdүүдэд зааг өгөөд : Zaa ene biêlgee ene baidag bai shүү. Zaa Urjimbadamgiin biêlgee ene baina. Zaa ene öör hajuudaa bichleg. Al' n' zöv baina, al' n' buruu baina. Bi Urjimbadam dooshoo hiij baigaa yum bish. Urjimbadam bi muulahгүй. Tiimee ? Urjimbadmaa, ene хүн иngej biêlj baisan baina. Ene хүний hödölgөөн, ene хүн cohoh ёстои, hүүhdүүдэд cohoh ёстои. Ene хүний demjine, ene хүн cohoh ёстои. Tiimee ? Hudlaa yum bish, hudlaa зааг болоhgүй.

face-à-face public entre Bayartai et les enseignants de la SUIS. La confrontation directe permet alors de saisir sur le vif une autre stratégie de positionnement des *biich*.

1^{er} juin 2015. La SUIS avait organisé, pour la première fois, un stage de formation au *bii biêlgee* assuré non par les disciples de Nanjid mais par de véritables *biich* oirad : chaque demi-journée des cinq jours du stage était consacrée à un *biich*, parmi les plus reconnus, représentant une ethnie oirad. Pour cette première matinée, c'est la *biich* Bayartai, dörvöd par sa mère (mais bayad par son père), qui représente le *bii biêlgee* dörvöd, accompagnée par la joueuse de vièle et *biich* Chuluun, toutes deux très investies, depuis une dizaine d'années, dans les projets de valorisation du *bii biêlgee*. Par l'invitation des véritables détenteurs *biich* sur le territoire institutionnel et spatial des chorégraphes de la Nouvelle danse mongole, la pratique authentique (et ses détenteurs) se trouvait donc enfin mise au cœur du processus par ceux-là mêmes qui avaient été les artisans de l'effet de substitution. Toutes les conditions étaient réunies pour faire de l'événement une illustration parfaite de la complémentarité idéale et apaisée entre danse mongole scénique et *bii biêlgee* en contexte de patrimonialisation. Mais en cette première matinée, les stagiaires sont en très petit nombre (quatre professeurs de danse en cours de formation) et les chorégraphes (deux disciples de Nanjid) et ethnographes (une « ethnographe⁸¹ » de la SUIS et moi), même s'ils n'interviennent que ponctuellement, dominant numériquement la scène. À cela, il faut ajouter la singularité du parcours de Bayartai : si elle a appris le *bii biêlgee* de ses père et mère, ce qui en fait une représentante a priori conforme au modèle du *biich* tracé précédemment, Bayartai a aussi eu une longue carrière de danseuse soliste au théâtre de province d'Ulaangom, sous la direction du chorégraphe Lhasüren, formé en Russie et représentant d'un certain académisme. Ces éléments dissonants vont contribuer à faire de cet événement, loin de la vignette harmonieuse espérée, le lieu d'une confrontation directe entre *biich*, chorégraphes et ethnographes. Dans un premier temps, j'analyse les éléments constitutifs de la tension dans l'interaction *biich*-chorégraphe. Dans un second temps, je reviens sur l'interaction, par contraste étonnamment apaisée, entre la *biich* et l'ethnographe de la SUIS. La complémentarité des deux types d'interaction invite à penser ensemble régimes de savoirs et positions de pouvoir mobilisés par les différents acteurs en présence.

La *biich* et la chorégraphe

Le premier temps de la matinée est marqué par la conversion de la leçon en interaction tendue entre la *biich* Bayartai, et la chorégraphe Erdenehorloo, qui assiste au cours avec les stagiaires par curiosité pour le *bii biêlgee* authentique. Trois temps marquent cette interaction : 1) l'enjeu biographique ; 2) l'épreuve des gestes ; 3) la crise autour de la danse *Bayad*.

1) De la leçon de danse à l'entretien-type : l'enjeu biographique

⁸¹ *Ugsaatny züin sudlaach*, l'équivalent mongol de l'*étnografiya* russe (voir chapitre 4).

Le stage commence par un long préambule discursif. Bayartai se présente et rappelle son parcours, en précisant notamment qu'elle a appris le *bii biêlgee* dörvöd de sa mère, le *bii biêlgee* bayad de son père, *biich* et directeur de centre culturel très réputé dans toute la province. Elle souligne également qu'elle a été, de ses dix-huit ans jusqu'à sa retraite, danseuse professionnelle et soliste au théâtre d'Uvs, notamment sous la houlette du chorégraphe Lhasüren, célèbre pour ses compositions chorégraphiques inspirées du *bii biêlgee* bayad notamment. Bayartai invite également les stagiaires à lui acheter un DVD autoproduit dans lequel elle décompose et explique sous forme de didacticiels les mouvements de base du *bii biêlgee* bayad, dörvöd et hoton (les trois groupes ethniques majoritairement représentés dans sa province natale d'Uvs). Ainsi, tout en étant dans le cadre du portrait biographique type du *biich* de l'Altaï ayant appris de ses parents en des temps reculés, la présentation de soi de Bayartai inclut des éléments qui, paradoxalement, la rattachent aussi à la danse mongole scénique.

La leçon de danse proprement dite, qui suit ce préambule, porte sur les mouvements du *bii biêlgee* bayad. D'une part, à plusieurs reprises, Bayartai sermonne ses élèves en les incitant notamment à apprendre « juste » pour transmettre « juste », mettant l'accent sur la dimension de fidélité du *bii biêlgee* : « il faut apprendre « juste » et exactement pour enseigner « juste ». On étudie « juste » ! Si vous faites « faux », ça sert à rien de vous l'enseigner. Vous êtes des professeurs : apprenez juste, faites juste⁸² ». D'autre part, quand elle montre les gestes de mime de la danse des femmes (se peigner, prendre l'eau au creux des mains pour se laver, faire les libations, etc.), elle s'acharne sur une des élèves en difficulté en rappelant que les gestes du *bii biêlgee* sont moins ceux d'une danse que ceux de la vie quotidienne : « C'est la vie, quoi ! On prend de l'eau (elle chantonne la mélodie et montre le geste en le faisant répéter aux étudiantes). C'est quoi ça ? Fais [comme dans] ta vie, toi ! C'est pas ça ! C'est la libation (*cacal*) ! [Même jeu.] Eh toi, encore ! On fait la vie ! Le *biêlgee*, on fait la vie⁸³ ! » Le *bii biêlgee* enseigné se dessine donc comme authentique, dans la double perspective, relationnelle (« juste » vs. « faux ») et substantialiste (continuité avec la vie quotidienne) évoquée en première partie, mais cette revendication appuyée ne peut manquer de résonner en contradiction avec le DVD pédagogique renvoyant à plusieurs ethnies, qui fait immanquablement penser au *bii biêlgee* scénique, et avec la biographie de Bayartai, qui mobilise de manière contradictoire une figure de *biich* et une figure de danseuse.

Après une courte pause (le stage dure trois heures), Bayartai, en attendant la musicienne qui n'est pas encore revenue, discute de manière informelle avec les participants, en proférant quelques banalités : « Quel beau métier, la danse. D'ailleurs, ma sœur aînée dansait très bien,

⁸² *Yag zövööröö suraad zövöörööd zaana. Zöv sur'ya shüü. Buruu hiich zaah hereggüi shdee. Surguul'd bagsh nar uchraas, zöv suraad zöv hii shüü.*

⁸³ *Am'dral shdee. Us avah gej baigaa. Yuu n' iim be. Am'dralaa hiigee chi. Ingej baihgüi shdee. Cacal biz dee. Chi yaaj... am'dral yavaad baina. Biêlgee chin' am'dral yavaad baina...*

elle aussi. » C'est le moment que choisit Erdenehorloo, chorégraphe et chercheuse, disciple de Nanjid, enseignante à la SUISS, pour intervenir, donnant à la paisible leçon du début un tout autre tour. Bien que n'ayant pu enregistrer intégralement cet échange, j'y repère trois cycles d'interaction verbale, chacun d'eux initié par une question d'Erdenehorloo.

Premier cycle : « votre père était de quelle ethnie ? »

« Votre père était de quelle ethnie ? » demande Erdenehorloo à brûle-pourpoint. Bayartai accompagne sa réponse (« mon père était bayad » - information qu'elle a d'ailleurs déjà donnée l'information) d'un jugement de valeur qui insiste sur la rareté et l'authenticité de ces danses (« les gens qui connaissent le *bii biêlgee* bayad, comme moi, se font très rares ») et d'une anecdote du temps passé : « autrefois, je me souviens, mon père, Jam''yan et Balein (autres *biich*) se réunissaient pour danser le *bii biêlgee* sous la yourte ». Elle conclut en revenant au thème de départ : « mon père et ma sœur aînée, quels gens formidables ! », et d'autres propos du même acabit.

Deuxième cycle : « combien y a-t-il de sortes de *bii biêlgee* dörvöd ? »

Mais Erdenehorloo lance une nouvelle question : « combien y a-t-il de sortes de *bii biêlgee* dörvöd ? » Bayartai, pour lui répondre, se lance dans une tentative de liste, de mémoire, comme cela lui vient. La mention un peu hasardeuse du geste dit *alldah* la conduit à se lancer dans une justification de l'idée qu'il y a une distinction des répertoires par district (et non seulement par ethnie). Pourtant, la digression terminée, elle ne revient pas à la liste interrompue, mais embraye avec complaisance sur un récit de son apprentissage : à quatre ans (avec son père), à sept ans (sa première compétition), avec Lhasüren quand elle est entrée au théâtre comme danseuse, avec Zinameter (*biich hoton*) auprès de qui elle a appris le *bii biêlgee* hoton... Elle souligne à quel point Lhasüren, malgré son statut de chorégraphe et sa formation en ballet russe, était un fin connaisseur du *bii biêlgee* bayad. Elle conclut en soulignant qu'elle maîtrise et enseigne donc le *bii biêlgee* bayad, dörvöd et hoton et même le *savurdan*, le *bii biêlgee* des Torguud de Chine.

Troisième cycle : « mais c'est bien de votre père que vous avez appris le *biêlgee* ? »

« Bayartai, vous, c'est bien de votre père, hein, que vous avez étudié le *bii biêlgee*⁸⁴ ? » demande alors Erdenehorloo. Un peu agacée déjà par toutes ces questions qui l'empêchent de reprendre le cours, Bayartai répond : « mais je viens de le dire, à l'instant ! ». Mais elle emploie pour dire « à l'instant » le mot *saahtnai* (équivalent, en dialecte bayad, de *sayahan*), ce qui l'amène à se reprendre en riant : « Je veux dire « à l'instant » ! [Je me mets à parler] en dialecte de mon pays natal ! » (*Sayahan, nutgiin ayalguugaar...*). Je note aussi, à ce moment-là, qu'elle a progressivement abandonné l'effort de diction qu'elle faisait au début en présentant doctement sa leçon, de sorte que son accent bayad se fait à nouveau fortement entendre.

Les questions posées par Erdenehorloo rappellent fortement la trame des portraits de *biich* dans le livre de Nanjid. Depuis le début, carnet et dictaphone en main, Erdenehorloo apprend

⁸⁴ Bayartai egch ta yag aavaasaa sursan, biêlgee, tii ?

les mouvements de danse, mais note aussi les paroles de la *biich*. Lorsqu'elle se met à poser ces questions, Erdenehorloo, disciple de Nanjid, convertit la leçon de danse en situation d'entretien, posant à la *biich* les questions-types nécessaires à la réalisation d'un portrait de détenteur. Mais un angle plus particulier traverse les questions de la chercheuse : dans sa perspective, une vraie *biich* devrait avoir appris de son père le *bii biêlgee* de l'ethnie de son père (qui est aussi l'ethnie à laquelle elle appartient), et seulement celui-là. L'importance de l'adéquation du *biich* à son ethnie est probablement une conséquence du *bii biêlgee* scénique, qui classe les formes de *bii biêlgee* par ethnie. Le parcours complexe, la multiplicité des ethnies dont Bayartai annonce maîtriser le *bii biêlgee*, laissent insatisfaite.

En face, Bayartai élude les questions : elle répond de manière brève ou évasive, et prend prétexte de la question pour souligner, par des récits biographiques, l'importance de son lien à son pays natal, et, ce faisant, de l'importance cruciale de ce lien pour prétendre être *biich*. Dans le premier cycle, c'est un récit d'enfance qui lui permet de faire la liste des « vrais » *biich* de son pays qui entouraient son père. Dans le second elle montre l'étendue de sa connaissance du *bii biêlgee* local dans toutes ses variantes, et rappelle son parcours et son apprentissage, de façon à faire de sa carrière de danseuse ni plus ni moins qu'une étape de légitimation de sa maîtrise du *bii biêlgee*. Dans le troisième cas, alors qu'elle s'apprête à répondre avec agacement, c'est l'accent et le dialecte du pays natal qui ressurgissent, comme une nouvelle preuve, concrète et résiliente, de l'appartenance au pays natal. Refusant de jouer le jeu de l'entretien-type hérité de Nanjid, elle se pose ainsi, malgré les ambiguïtés de son parcours, en *biich* dont la maîtrise authentique est fondée par l'ancrage dans le pays natal, plutôt que par la maîtrise du *bii biêlgee* d'une seule ethnie donnée. Là où Erdenehorloo interroge une *biich* type de l'ethnie bayad, Bayartai se donne à lire comme une fille du pays oirad.

2) Geste par geste

Un peu plus tard, Erdenehorloo interrompt à nouveau la leçon pour interroger Bayartai sur certains gestes dansés dont l'authenticité lui paraît nécessiter vérification : selon elle, qui est *biich*, est-ce du *bii biêlgee* ? Est-ce de la danse ? Par exemple, elle montre différents gestes qu'elle appelle *joroo* (« ambleur ») et demande à Bayartai si ce geste est celui du *bii biêlgee*. Bayartai lui montre alors un geste différent, qu'elle appelle également *joroo*, et qui, lui, est le vrai. À chaque geste proposé par Erdenehorloo, la *biich* montre un geste différent et ajoute un commentaire : « *cacal*, c'est mon père qui le faisait ainsi », « non, ce que tu fais, c'est « corrompu » (*hardamchin*), le geste *naturaaraa* (« nature ») c'est comme ça » ou encore « non, ça c'est de la « danse » (*büjig*), il n'y a pas ce geste dans le *bii biêlgee*. ». Pas un seul geste proposé par Erdenehorloo n'est validé comme authentique.

Bayartai, forte de l'autorité de *biich* authentique réaffirmée sur la base de son ancrage local contre les attentes d'Erdenehorloo qui l'identifiait à la seule ethnicité, renvoie maintenant la chorégraphe à ses préjugés concernant les gestes mêmes du *bii biêlgee* : tout ce qu'Erdenehorloo fait en s'imaginant que c'est du *bii biêlgee natur* n'est en fait que du « corrompu », de la

« danse ». Bayartai dénonce ainsi l'illusion de l'effet de substitution, qui fait passer le *bii biêlgee* de Nanjid (celui que connaît Erdenehorloo) pour du *bii biêlgee* « nature », illusion de laquelle les disciples de Nanjid eux-mêmes se révèlent, sous son autorité de *biich* enfin prise en compte, prisonniers.

3) La danse *Bayad* ou le conflit ouvert

Jusqu'à présent, si des tensions sont sensibles entre Erdenehorloo et Bayartai, elles restent latentes : les réponses sinueuses de Bayartai, ses rires quand elle parle en dialecte, contribuent à les désamorcer. Mais une ultime demande de vérification d'un geste par Erdenehorloo déclenche la crise.

E : En faisant ce mouvement [elle le fait], est-ce qu'on regarde vers le bas ?

B : Non, dans le *bii biêlgee*, on regarde toujours vers le haut.

E : Pourtant, on nous a appris, dans la danse *Bayad* de Sevjid, à regarder vers le bas en faisant ce mouvement...

B (très agacée) : Non !

E : Pourquoi ?

B (sèchement) : Ça, c'est de la danse ! (*büjig shdee*). » (Erdenehorloo, Bayartai)

Le geste que veut vérifier Erdenehorloo provient de la chorégraphie bien connue *Bayad*, de Sevjid, dont les mouvements peuvent rappeler certains mouvements du *bii biêlgee* bayad dont ils sont censés s'inspirer. Cette ultime confusion entre une chorégraphie de Sevjid, une « danse » de la grande période socialiste, aux antipodes du *bii biêlgee*, et le *bii biêlgee* bayad de son père met Bayartai hors d'elle. Elle s'emporte alors dans un récit biographique confus et de plus en plus animé, qui mêle éloge de Lhasüren⁸⁵, le seul chorégraphe à avoir vraiment compris le *bii biêlgee* bayad, et critique de Sevjid qui lui a d'ailleurs « piqué » (*hulgaich avsan*) sa propre chorégraphie *Bayad* et prétend connaître le *bii biêlgee* alors qu'il n'y comprend rien. Elle rapporte entre autres qu'elle a elle-même enseigné à de nombreuses reprises la chorégraphie *Bayad* de Lhasüren, l'original, qu'elle est une des rares à vraiment connaître. Elle l'a par exemple transmise aux danseurs de l'Ensemble Sarny Chuluu, et elle aurait pu le transmettre aux élèves de la SUIIS, si on avait bien voulu d'elle. Enfin, Bayartai accuse directement les chorégraphes, et en particulier Nanjid (dont elle prononce le nom) qui prétendent connaître le *bii biêlgee* mais ne font que voler le savoir des vrais *biich*, savoir qu'ils finissent par altérer dans leurs créations, ce qui fait qu'au final, ils font n'importe quoi en prétendant tout savoir sur le *bii biêlgee*. Elle souligne le « manque de respect » (*hündetgehgiüi*) que la SUIIS lui témoigne régulièrement, en tant que *biich*, alors qu'elle est aussi danseuse et soliste reconnue de Lhasüren, cet immense chorégraphe aujourd'hui ignoré.

⁸⁵ Le chorégraphe mythique, aujourd'hui décédé, du théâtre d'Ulaangom, avec qui Bayartai a travaillé.

Une autre chorégraphe, Enhgerel, qui assiste à la scène, tente d'intervenir : « mais si, Bayartai, nous on vous respecte. Alors il faut que vous respectiez Nanjid *guai*⁸⁶ », ce qui calme un peu Bayartai. Après avoir lancé cette accusation directe, elle amorce une palinodie, disant qu'elle respecte beaucoup Nanjid, qui a fait un travail formidable autour du *bii biêlgee*, mais que c'est bien la seule (parmi les chorégraphes de la Nouvelle danse mongole : elle dit *ta nar*, « vous tous ») à connaître un peu de vrai *bii biêlgee*. Cependant, cela n'enlève rien à un problème concret : la dernière fois qu'elle est venue enseigner à la SUIS, on lui a dit « c'est trop tard pour te payer ce soir, reviens demain » et on ne l'a jamais payée. Enhgerel achève de l'apaiser en lui assurant que ce n'est pas normal et qu'elle veillera personnellement à ce que cette erreur soit réparée. Joignant le geste à la parole, elle interpelle la comptable, qui par chance passait par là, et lui ordonne de recevoir Bayartai à la fin du cours pour résoudre le problème. L'incident est clos.

Jusqu'à présent, Bayartai, ayant établi sa posture d'arbitre du geste authentique en substituant sa biographie d'enfant du pays à la biographie d'apprentissage simpliste d'Erdenehorloo, avait semblé plutôt satisfaite de faire la leçon aux gens de la SUIS sur la différence entre les gestes authentiques et les faux gestes de la *büjig*. Mais l'insistance d'Erdenehorloo, qui va jusqu'à faire d'une chorégraphie notoirement éloignée même du *bii biêlgee* scénique une autorité concurrente de celle de la *biich*, déclenche la crise. Tout d'abord, la chorégraphie *Bayad* apparaît comme un exemple type de l'effet de substitution à son niveau le plus grossier : parce que la danse s'appelle « *Bayad* », le grand public, qui connaît encore mal le *bii biêlgee* « nature », est persuadé d'y voir du *bii biêlgee* bayad et glorifie Sevjid pour sa contribution à la préservation du patrimoine local mongol. Si le seul nom d'une ethnie oirad suffit à faire passer une chorégraphie socialiste pour du *bii biêlgee* « nature », on comprend l'agacement de Bayartai, dès le début du cours, quand Erdenehorloo essaie de réduire sa biographie à une unique affiliation ethnique. En second lieu, l'exemple de Sevjid, qui aurait volé, selon Bayartai, la chorégraphie « *Bayad* » à Lhasüren, le chorégraphe d'Ulaangom qu'elle chérit, fait indirectement office de paradigme de la relation entre *biich* et chorégraphes de la SUIS : ceux-ci, en étudiant le *bii biêlgee*, l'ont en fait « volé » : ils l'ont non seulement corrompu mais s'en sont servi pour se substituer aux *biich*. L'idiome du vol reflète ainsi la frustration ressentie face à l'effet de substitution tel que je l'ai décrit précédemment. Enfin, la question d'argent mal résolue entre Bayartai et la SUIS, qui émerge à la fin, apparaît en ce sens comme une incarnation matérielle de cette tension, ce qui en fait le prétexte de cet éclat.

La *biich* et l'ethnographe

Après cet épisode, le cours reprend, plus paisible. Mais peu après, il est à nouveau interrompu par l'intervention d'Erdenececeg, spécialiste de la « culture » (*soël*), c'est-à-dire à la fois des « coutumes » (*ës zanshil*) et des « arts » (*urlag*) bayad, nommée récemment directrice

⁸⁶ Terme d'adresse honorifique.

du département de danse et initiatrice de ce premier stage de *bii biêlgee* donné par des *biich*. Cette interaction contraste avec la précédente par son caractère apaisé et fortement consensuel.

À ce moment du cours, Bayartai a entrepris d'expliquer les gestes du *bii biêlgee* hoton qui miment les gestes de préparation artisanale de la farine d'orge. Elle précise que même si seuls les Hoton montrent ces gestes dans leur *bii biêlgee* les Bayad aussi préparent la farine d'orge ; en tant que Bayad elle sait donc de quoi elle parle. Pour expliquer aux stagiaires les gestes du *bii* de la préparation de la farine d'orge, elle se saisit de la meule, du pilon, et d'un bâton qui ont été transportés là justement en vue d'illustrer la leçon de *bii biêlgee* hoton, prévue pour l'après-midi. Tandis que Bayartai explique le lien entre les gestes techniques de préparation de l'orge et les gestes du *bii biêlgee*, Erdenececeg se joint au groupe et explique qu'elle a vu aussi, en enquêtant chez les Bayad, ces gestes. Ajoutant ses efforts à ceux de Bayartai, elle exhorte les étudiantes à faire attention à la vérité ethnographique du geste technique pour bien danser. Elle se saisit du bâton, utilisé pour remuer l'orge dans le chaudron où on la fait griller avant de la piller et elle l'empoigne d'abord pouce vers elle, puis petit doigt vers elle, puis pouce vers elle. Ce faisant, elle souligne que la position correcte de tenir le bâton, qu'elle a elle-même observé sur son terrain, est pouce vers soi – elle ne montre l'autre qu'à titre de contre-exemple. Bayartai approuve et illustre cette leçon sur le geste technique en faisant le geste dansé correspondant. Émerveillée, l'assistance, qui ne connaît pas vraiment ces choses de la campagne, n'a plus qu'à admirer la correspondance entre les deux et l'ancrage du geste dansé du *bii biêlgee* dans le quotidien ethnographique des Bayad.

On ne peut qu'être frappé, en contraste avec la scène précédente, par l'harmonie de cette scène : *biich* et ethnographe collaborent spontanément, dans un bel élan, pour enseigner le *bii biêlgee*. On remarque que l'interaction mobilise des éléments du même ordre que ceux avancés par Bayartai au tout début de la leçon et dans l'interaction avec Erdenehorloo : l'ancrage dans le pays natal (Bayartai en fille du pays oirad) et la continuité entre gestes quotidiens et gestes du *bii biêlgee* (le *bii biêlgee*, c'est la vie). Ce que l'interaction avec la chorégraphe fait ressortir par contraste, l'interaction avec l'ethnographe le montre comme une évidence : Bayartai se définit comme *biich* légitime non en tant que représentante du répertoire de gestes d'une ethnie particulière (le rôle qu'Erdenehorloo espérait qu'elle allait jouer) mais en tant qu'émanation d'un terroir.

L'interaction avec la chorégraphe a consisté, pour Bayartai, à refuser, d'abord de manière indirecte, puis par une confrontation directe, l'adéquation proposée par cette dernière entre une appartenance ethnique et une série de gestes donnés. Comme le met en évidence Bayartai à travers l'exemple de *Bayad*, cette adéquation, qui reflète le point de vue des chorégraphes, conduit à l'appropriation indue du *bii biêlgee* par les chorégraphes et favorise l'effet de substitution, en invitant à voir, derrière un nom d'ethnie oirad, des gestes du *bii biêlgee* authentique, même lorsqu'il s'agit de la plus socialiste des chorégraphies. C'est une usurpation ou, dans les termes de Bayartai, un « vol ». Comme moyen d'authentification, au répertoire gestuel s'oppose le *biich* comme émanation d'un pays natal oirad. L'appartenance ethnique

n'en est qu'un aspect (aux côtés d'autres comme la connaissance des réseaux locaux, la familiarité avec les coutumes et gestes techniques, la connaissance du dialecte, etc.) et l'exactitude gestuelle n'est plus un critère pertinent : le statut biographique du *biich* suffit à garantir l'authenticité de son *bii biêlgee*. Le *bii biêlgee*, c'est la vie, mais seulement pour ceux qui vivent à la manière oirad : la définition substantialiste du *bii biêlgee*, émanation d'un mode de vie local typique, lui-même conçu de manière essentialiste comme une « culture » oirad intouchée, est ici mobilisée, à rebours d'une définition chorégraphique fondée sur le répertoire gestuel, pour servir la promotion du *biich* authentique comme incarnation à la fois de ce mode de vie et de la danse qui en est l'émanation.

Les deux figures, de chorégraphe et d'ethnographe, auxquelles se confronte successivement Bayartai pour se définir comme *biich*, peuvent être considérées, au-delà de leur titre et de leur statut, comme les énonciateurs autorisés de deux types de savoirs complémentaires, le chorégraphique et l'ethnographique. Dans les faits, différentes personnes, qu'elles soient ethnographes, chorégraphes, *biich*, ou simples curieux, peuvent mobiliser de façon contradictoire ou complémentaire l'un ou l'autre de ces types de savoirs. Alors que Chuluunbat fait reposer sa réponse sur l'expertise du geste, qui doit être transmis à l'identique, Bayartai fait valoir que se baser sur des critères gestuels pour authentifier le *bii biêlgee*, c'est favoriser l'effet de substitution et faire le jeu des chorégraphes. Face à ce critère gestuel, qui repose sur un savoir chorégraphique où les chorégraphes se révèlent en fait plus experts que les *biich*, elle mobilise des critères d'ordre biographique qui s'appuient au contraire sur un savoir d'ordre ethnographique (l'étude des coutumes locales). Mais ce recours au savoir ethnographique n'est pas exempt d'ambivalence ni d'ambiguïté. En effet, dans l'interaction avec l'ethnographe, là où Bayartai continue à danser le *bii biêlgee*, l'ethnographe évoque simplement des gestes techniques : du point de vue ethnographique, le *bii biêlgee* a le même statut que n'importe quelle autre coutume oirad, et sa spécificité en tant que pratique dansée maîtrisée seulement par quelques individus détenteurs disparaît. Dès lors, si tous les petits Oirad dansent par nature le *bii biêlgee*, et si le *bii biêlgee* est, dans la perspective substantialiste évoquée plus haut, l'émanation du pastoralisme nomade, pourquoi tous les Mongols, peuple pastoral nomade, ne se mettraient-ils pas à danser le *bii biêlgee* ? Le *bii biêlgee* pourrait être alors défini comme emblème national mongol, faire l'objet d'un enseignement de masse et déposséder également les *biich* de la propriété de ce savoir-faire. La réponse de Bayartai, si elle révèle que le type de savoir (centré sur le geste dansé) mobilisé par Chuluunbat est porteur d'une asymétrie en faveur des chorégraphes, conduit elle-même à renforcer une asymétrie en faveur de cet autre aspect de l'effet de substitution. Éclairé par cette interaction, l'effet de substitution prend donc en réalité deux formes, qui reposent à leur tour sur deux modalités de savoirs. D'une part des enfants du pays, d'origine oirad, prennent prétexte de leur ancrage territorial et de leur identité ethnique pour se prétendre *biich*, au grand dam des vrais *biich* pour qui ils ne font que de la « danse » scénique : c'est en fait à eux que répond Chuluunbat. D'autre part les chorégraphes mobilisent leur savoir gestuel, acquis à travers le *bii biêlgee*

scénique, pour décrire le *bii biêlgee* authentique, mais aussi pour brouiller les frontières entre les deux : à eux répond Bayartai. Mais en fin de compte, ces réponses des *biich* ne changent rien à l'asymétrie de pouvoir sous-jacente à l'effet de substitution. Alors que les *biich*, objets des discours patrimoniaux, tentent de se positionner à leur tour en sujets, ils ne semblent pouvoir le faire qu'en tant que sujets-assujettis, à travers la mobilisation de ces mêmes régimes de savoirs qui leur assignent le statut d'objets.

Pour Foucault, tout savoir est lié à une relation de pouvoir, qu'il reflète et qu'il contribue à stabiliser. Inversement, toute relation de pouvoir génère un savoir qui vise à lui donner une assise épistémologique propre à le légitimer (Foucault 1975 [1993] : 36). En ce sens, l'approche mise en œuvre dans des travaux comme ceux de Givre sur le rite de danse sur le feu *nestinarstvo* en Bulgarie ou ceux de Makovicky sur les dentellières de Slovaquie centrale invite à repenser l'arène patrimoniale en termes de négociations concurrentes à la fois des positions de pouvoir et des types de savoirs convoqués par les différents acteurs. Le premier de ces auteurs décrit deux modalités d'accession au titre de *nestinar*, l'un par la fréquentation assidue d'associations constituant un véritable « *folk-business* » (Givre 2012 : 115), l'autre par la transe, non recherchée, qui témoigne d'une prise de possession⁸⁷ par le saint et oblige à danser sur les braises. Nicolette Makovicky (2010), quant à elle, décrit les usages différenciés des « diagrammes » de dentelle, schémas dessinés sur du carton indiquant le parcours des fuseaux pour constituer tel ou tel motif de dentelle. Ainsi, les associations de dentellières et l'université des arts locales utilisent ces diagrammes, collectés puis standardisés, comme base pédagogique pour enseigner aux apprentis différents motifs de dentelle ou comme base de classification identitaire, tel motif étant censé correspondre à tel village. Mais, d'autre part, les vieilles dentellières du village montagnard de Špania Dolina, loin d'utiliser les diagrammes comme base au motif en dentelle, s'appuient sur la production de dentelle pour produire ces diagrammes, à partir de motifs qu'elles créent ou recréent à chaque fois : dessiné et corrigé au fur et à mesure du processus, le diagramme, achevé en même temps que la dentelle, est alors bien souvent jeté à la rivière. Ces deux conceptions de l'usage du diagramme et les savoirs sous-jacents sont source de tensions, ténues mais sensibles, entre les femmes des associations et celles du village. Dans ces cas, deux régimes de savoirs viennent légitimer deux façons de « détenir » des pratiques voisines. Dans le cas des danses mongoles en revanche, la dualité des régimes de savoirs ne recouvre pas la dualité des pratiques ni celle des détenteurs ; chacun des deux régimes de savoirs, chorégraphique et ethnographique, que j'ai envisagés, traversent au contraire l'un et l'autre les deux pratiques de part en part et se rejoignent dans une commune légitimation de l'asymétrie patrimoniale.

Cette dualité des régimes de savoirs, mobilisables aussi bien par l'un que par l'autre camp, est, à mon sens, un des éléments constitutifs de la stabilisation du clivage des danses mongoles.

⁸⁷ L'auteur utilise lui-même le terme de « prise ».

La dissociation entre des critères liés à la pratique dansée, au geste, et des critères liés aux personnes génère en effet des fluctuations qui permettent des mobilisations alternatives de ces savoirs. J'en décèle deux actualisations majeures, tirées des éléments présentés plus haut. D'une part, au sein des instances patrimoniales se dessine une ambivalence constitutive du processus de patrimonialisation, la mise en tension entre une pratique définie conformément aux attentes de l'UNESCO (pratique locale, en voie de disparition, présentée avec le « consentement des communautés » et sa mobilisation à des fins de « nationalisme culturel » (Tsetsentsolmon 2012). D'autre part, il est significatif que ce soient les réponses des *biich*, et non les discours émanant des instances patrimoniales ou des chorégraphes, qui fassent apparaître la dualité des régimes de savoirs mobilisés. En effet, alors que les deux régimes de savoirs tendent à se confondre chez les tenants autorisés du discours patrimonial, les *biich* mobilisent, en réponse à l'effet de substitution, l'un ou l'autre de ces régimes de savoirs, mais jamais les deux. Ce faisant, en croyant s'opposer à un régime de savoir qui leur assigne la posture d'objet, ils adhèrent implicitement, en mobilisant l'autre régime de savoir, à la même structure asymétrique sous-jacente aux deux types de savoirs. Les deux régimes de savoirs, confondus pour les chorégraphes et les instances patrimoniales, mais dissociés du point de vue des *biich* qui croient les mobiliser pour défendre leurs intérêts, se tressent en réalité avec subtilité pour légitimer la structure à la fois clivée et asymétrique du champ des danses mongoles. Mieux, en permettant flottements et contestations sans réel impact sur les rapports de force, ils contribuent à faire des danses mongoles non seulement un système clivé, mais un champ dynamique, où *bii biêlgee* et danse mongole scénique se redéfinissent constamment par la tension maintenue entre les deux.

Alors que plusieurs chercheurs sur le patrimoine, dont Bortolotto (2011 : 21) voient dans le passage du matériel à l'immatériel un « tournant patrimonial » significatif, la Mongolie, elle, inscrit la patrimonialisation du *bii biêlgee* dans la continuité d'une vision patrimoniale déjà en place plusieurs décennies auparavant. A contrario d'une vision du socialisme comme bloc temporel uniformément hostile aux pratiques locales, la perspective patrimoniale sur le *bii biêlgee*, particulièrement sensible à partir de la fin des années 1970, est régulièrement réactivée depuis, au gré des fluctuations politiques et économiques du pays. La période des années 1980 semble même, malgré les démentis locaux, bel et bien constituer une des références implicites du revivalisme qui accompagne aujourd'hui la patrimonialisation à l'UNESCO. Ces mêmes chercheurs sur le patrimoine considèrent d'autre part que le passage du matériel à l'immatériel a conduit à un abandon, perçu comme bénéfique, du « régime d'objet » impliqué par les conceptions matérielles du patrimoine. Cela est vrai dans les textes bien sûr, pour peu qu'on prenne ici « objet » pour équivalent d'« élément matériel ». Mais, si l'on se rend sur le terrain et que l'on prend « objet » dans son sens épistémologique (l'objet que se donne un sujet de savoir), l'abandon d'un régime d'objet ne va absolument pas de pair avec le passage à une

conception immatérielle du patrimoine. Au contraire, le rapport épistémologique sujet-objet semble inhérent aux processus de patrimonialisation, à tel point que, lorsque l'objet épistémologique cesse de se confondre avec un objet matériel, il se déplace de façon à assigner le statut d'objet épistémologique à certains des acteurs du patrimoine (les « héritiers »), qui se trouvent en même temps en position de « sujets » (dont l'objet serait la pratique). Les rôles complémentaires de l'héritier et de l'usager, tels que définis plus haut, sont en ce sens à la base d'une asymétrie constitutive. Alors que le *biich*, héritier revendiqué et reconnu du patrimoine *bii biêlgee*, appartient à sa pratique autant qu'elle lui appartient (il est tenu par exemple de ne revendiquer que le *bii biêlgee* de son ethnie d'affiliation, la transmission n'est pas pour lui un choix parmi d'autres mais un devoir moral, etc.), l'usager est, lui, libre de faire usage de l'objet patrimonial, précisément parce qu'il n'entretient avec lui qu'un rapport de sujet à objet. Or, c'est précisément de là, semble-t-il, que naissent les tensions inhérentes au processus patrimonial : les *biich* tendent à être tenus, par les « usagers » (instances patrimoniales et chorégraphes, notamment), pour des objets, simples incarnations humaines du patrimoine n'ayant qu'une faible voix au chapitre. Or, en tant que détenteurs reconnus, ils se voudraient aussi des sujets légitimes du discours patrimonial, avec tout ce que cela implique de reconnaissance, de valorisation économique, etc. Mais, alors que la liberté des usagers vis-à-vis de l'objet patrimonial facilite l'efficacité de leur prise sur un tel objet, les *biich*, tenus par le rapport d'héritage (au sens de Bakka 1992) qui les lie à leur objet, ne disposent pas d'une telle liberté d'usage, notamment parce que reconnaître sa propre pratique comme objet patrimonial implique de se reconnaître soi-même comme simple détenteur (et non sujet) de patrimoine. Il est vrai que la relation sujet-objet, bien que fondamentalement asymétrique, est aussi, en droit, relative. Mais, prise dans l'asymétrie, typique des situations patrimoniales et des revivalismes, entre les rôles d'héritier et d'usager, elle tend à se substantialiser et à figer les relations entre *biich* et usagers du *bii biêlgee* dans une asymétrie structurelle : les *biich* sont pris dans ce rapport épistémologique asymétrique qu'ils ont contribué à construire en assumant le rôle d'héritier aux yeux des usagers. Inversement, la marge de manœuvre des usagers est limitée, car pour faire usage du patrimoine, force leur est de reconnaître, au moins en sous-main, qu'ils n'en seront, constitutivement, jamais héritiers, et, même si cela n'a que peu de conséquences pour leur vie ou leur carrière, ils restent confrontés aux revendications potentiellement exaspérées des *biich*. Ainsi, la relation épistémologique, qui traverse les rôles complémentaires et asymétriques d'héritier et d'usager, contribue, précisément en permettant des mobilisations variables d'un discours objectivant, à renforcer irrémédiablement cette dichotomie. Celle-ci se cristallise ainsi dans la définition d'un champ clivé des danses mongoles, où *bii biêlgee* et danse mongole scénique, tout en étant définies comme mutuellement exclusives, ne cessent de se chevaucher et de s'interpénétrer l'une l'autre. C'est à mes yeux en ce sens qu'il faut comprendre l'incidence des contextes de patrimonialisation sur la structuration clivée du champ des danses mongoles.

Cette perspective, qui tend à décrire le clivage *bii biêlgee* / danse mongole scénique à la façon d'un système dynamique, ne doit cependant pas faire oublier la dimension historique inhérente à tout processus patrimonial. Guillard (1997) met en évidence, dans le cas des « danses de caractère » d'origine militaire exécutées dans les « sociétés de danse » de Touraine aux XIX^e et XX^e siècles, des cycles constitutifs de périodes de revivalisme. Tous les soixante ans environ, un phénomène générationnel conduit les enfants de la génération précédente à s'intéresser à nouveau à la pratique concernée, avant de la laisser retomber dans l'oubli, pour des raisons contingentes (guerre, mariage, etc.) jusqu'à la génération suivante, dont celle de l'auteur, qui cherche alors à revitaliser la pratique en question. Cette périodicité fonde à la fois l'ancestralité revendiquée d'une pratique et la continuité de sa transmission. À cette perspective, fructueuse pour comprendre le revivalisme comme suite de cycles fonctionnels, j'ajouterai qu'il faut également prendre en compte la dimension d'occultation relative de la référence au revivalisme de la génération précédente, en tant que telle : c'est en s'inspirant des revivalismes précédents et en niant qu'il s'agisse de revivalismes que se construit l'idée d'une pratique ancestrale intacte, et non recréée au cours de revivalismes successifs.

L'importance de la définition du *biich* comme émanation de son ethnie, récurrente en contexte de patrimonialisation, invite à approfondir à présent la question de l'ethnicité dans les danses mongoles.

Chapitre 4. Danser les ethnies mongoles

Le Code de 1640¹, cosigné par vingt-huit princes mongoles, halh et oirad, a fait couler beaucoup d'encre. À une époque où la dynastie mandchoue des Qing commence à faire sentir sa pression sur le monde des steppes, il vise à définir, entre des entités politiquement divisées, une alliance originale, basée sur un ensemble de règles communes, impliquant par exemple la tolérance religieuse et l'interdiction de toute tentative d'agression ou de sujétion entre les cosignataires. Plus qu'une simple alliance militaire, moins qu'un État souverain, la nature politique de ce Code fait débat chez les historiens, un débat qui porte sur deux questions conjointes : le statut des entités signataires, nommées de manière générique *ulus* (littéralement « nations »), et la relation singulière que le traité établit entre elles, qualifiée de *tör* (« État, gouvernement »). Pour David Sneath, il faudrait voir dans ce traité une forme politique profondément originale et propre au monde des steppes, un « État sans tête » (*headless state*) dépourvu de capitale, de centre, de souverain (Sneath 2007 : 181), rassemblant des aristocrates indépendants régnant en maîtres sur leurs apanages (populations et territoires), pairs associés simultanément garants de l'ordre et du respect du Code. L'historien spécialiste des Mandchous Elverskog, soulignant également la dimension fédérative ou composite du rassemblement qui s'opère derrière le Code, y voit au contraire la soumission des groupes mongoles à une autorité suprême, qui pourrait être le Zasagt Han Subudei, principal détenteur de la légitimité gengiskhanide à cette époque (Elverskog 2006). Le débat entre les deux auteurs tient à leur interprétation divergente du terme *tör* : pour Sneath les groupes mongoles se soumettent à un gouvernement « sans tête » tout en conservant leur indépendance, alors que pour Elverskog, ils renoncent à leur souveraineté. L'historien Lkhamsüren Munkh-Erdene établit toutefois que *tör*, à l'époque où est signé le Code, a le sens de « traité » ou « d'alliance » et non de « gouvernement, État » comme en mongol contemporain ; le traité consiste bien à garantir la souveraineté des *ulus* signataires, qui ne s'en remettent donc pas vraiment à un État politiquement organisé qui leur serait supérieur (Munkh-Erdene 2010). C'est donc plutôt à une charte entre des États confédérés, comme celle du Traité de Westphalie, que fait penser le Code

¹ Le Code est aussi connu sous le nom de Grand Code (*Yeke Cagaja*), Code Mongol Oirad (*Monggol Oirad chaaji*) ou Code des quarante et quatre (*Döchin dörvön chaaji*) (Munkh-Erdene 2010 : 269) par référence aux quarante *tümen* (litt. « myriade, dix mille », nom d'une division militaire et administrative) de l'est, des Mongoles Halh et aux quatre *tümen* de l'ouest, des Oirad, subdivisions héritées de l'organisation militaire et administrative à la fin de l'époque Yuan. Cette référence historique a valeur symbolique en rappelant l'unité impériale à l'occasion d'un traité d'unification des princes mongoles incluant les Oirad. L'appellation de Code Mongol Oirad est trompeuse, car le traité ne scelle pas une union entre un État Mongol de l'est (sous domination halh) et un État mongol de l'ouest (oirad), de telles entités étant inexistantes à l'époque. Cette opposition nominale n'empêchait pas les Oirad de se considérer comme Mongoles. Mais, dans l'opposition, Mongol renvoie en fait aux princes Halh de Mongolie centrale, détenteurs de la légitimité gengiskhanide qui a tant fait défaut aux Oirad dans leur velléité de domination sur les peuples nomades des steppes de Haute-Asie.

de 1640. Mais le point central discuté par Munkh-Erdene concerne moins la nature d'un éventuel État, confédération ou empire des steppes que le statut attribué implicitement, par chacun des auteurs, aux *ulus*, groupes signataires du traité.

En décrivant les *ulus* comme des entités pré-politiques stables dont l'union et la dispersion périodiques expliqueraient l'alternance de phases de centralisation impériale et de dispersion en groupes autonomes sous la gouverne d'aristocrates, qui caractérisent l'histoire mongole, Sneath et Elverskog se défont certes de la perspective évolutionniste linéaire du marxisme qui devrait conduire les *ulus*, ici perçues comme des « communautés » pré-politiques, à l'État (*tör*), au terme d'un processus d'unification et de centralisation (avec ou sans tête) unidirectionnel. En revanche, ces deux auteurs s'appuient sur une conception des *ulus* comme entités stables traversant les siècles de l'histoire mongole au gré de la formation et de la dissolution des empires. Or en premier lieu, des auteurs comme Legrand (2011 : 123-143) ou Munkh-Erdene lui-même (2010) soulignent que les groupes qui se trouvent au XVIIe siècle sous la gouverne des aristocrates mongols n'ont rien de stable sur le long terme. Ils sont au contraire le produit d'une situation historique, les héritiers de la lente décomposition d'une organisation administrative extrêmement centralisée établie par les descendants de Gengis Khan à l'époque de la dynastie des Yuan (XIIIe-XIVe siècle). Les anciennes subdivisions administratives, apanages de terres et de populations confiés aux princes, reflétant auparavant divers rangs hiérarchiques (*otog, tümen, hoshuu*, etc.), tendent à être tenues, au XVIIe siècle, pour des unités de même nature, d'où le terme unificateur de *ulus*. En second lieu, Lhamsüren, textes historiques à l'appui, montre que si la perception d'une unité culturelle existait bien dans le monde des steppes, elle concernait explicitement l'ensemble des populations mongoles et ne pouvait donc servir ni à assurer la cohésion interne de chaque sous-groupe séparément, ni à les distinguer entre eux.

Les enjeux du débat sur les *ulus* me paraissent aller au-delà d'une discussion entre historiens : le statut des *ulus* et la nature du lien qui les unit sont révélateurs des enjeux d'un débat anthropologique sur l'ethnicité. Le premier de ces enjeux est la tension entre une conception sociale (un niveau d'organisation pré-étatique) et une conception culturelle de ces groupes : qu'est-ce qui les unit ? et de manière symétrique, qu'est-ce qui les distingue ? En second lieu apparaît la question de ce qui relie ces groupes entre eux : le sont-ils par une structure administrative supérieure ou bien sont-ils articulés de façon autonome (sans tête) ? Dans ce cas, qu'est-ce qui les articule les uns avec les autres ? Ces deux dimensions, l'unité et l'identification de groupes et la façon dont ils sont en relation entre eux au sein d'entités politiques, territoriales ou culturelles plus vastes, sont de fait au cœur des débats anthropologiques sur l'ethnie et l'ethnicité.

Les approches essentialistes des groupes ethniques tendent à définir ceux-ci en fonction d'un certain nombre de traits saillants particuliers et stables, tels que l'origine, la langue, différentes coutumes et pratiques culturelles (Poutignat et Streiff-Fénart 2008 : 98-99). Toutefois ce point de vue a fait l'objet de déconstructions en règle, par Barth (1969) ou encore

dans la publication de Amselle et Mbokolo (éd) (1985), qui mettent en évidence le caractère fantasmé et bien souvent inopérant de telles perspectives sur l'ethnie. Ils font au contraire valoir que l'ethnie est moins une catégorie essentielle qu'une catégorie construite, négociée, instrumentalisée au sein de rapports de pouvoir entre groupes entretenant des relations le plus souvent asymétriques (c'est typiquement l'exemple de la situation coloniale). Ce constructivisme de l'ethnie se décline en deux tendances principales qui ne sont pas mutuellement exclusives. D'une part, l'accent est mis sur la constitution et la viabilité de systèmes ethniques pluriels : minorité / majorité, pluralisme ethnique, etc. C'est notamment l'angle adopté dans les études sur les minorités américaines ou encore dans les études urbaines en Afrique (Balandier 1963, Mitchell 1996). D'autre part, l'attention peut être portée sur la constitution de frontières entre les ethnies ; c'est la perspective suivie par Barth, qui consiste à adopter non un regard surplombant visant à décrire un système multi-ethnique fonctionnel mais une approche « positionnelle » destinée à rendre compte de la « Face de Janus » (Comaroff, cité par Poutignat et Streiff-Fenart 2008 : 134-135) de l'ethnicité « qui en même temps qu'elle affirme un Moi collectif, nie un Autre collectif ». Le « travail des frontières » (*boundary work*, Barth 1969) entre ethnies repose alors, dans une perspective héritée de la sociologie américaine (celle de Goffman en particulier) sur les interactions ordinaires et extraordinaires qui ont pour effet d'inclure ou d'exclure les partenaires de ces interactions dans un groupe donné. Ainsi, pour Poutignat et Streiff-Fenart, « le changement majeur des années 70 (sic) est celui qui conduit à voir dans l'ethnicité une catégorie générale de la vie sociale et non plus la caractéristique d'un groupe minoritaire défini par des traits culturels spécifiques » (Poutignat et Streiff-Fenart 2008 : 87). Comme ces auteurs, j'entendrai dorénavant (sauf mention contraire) par « ethnie » un groupe ethnique donné et par « ethnicité » la conception, implicite ou explicite, de la nature des groupes ethniques et des liens qui existent entre ces groupes.

En Mongolie, la définition de la notion de groupes ethniques, tout aussi stratifiée et chargée d'histoire, semble suivre une perspective essentialiste marquée. En 1991-1992, le changement de régime a conduit à faire inscrire sur les pièces d'identité des Mongols l'appartenance à une ethnie. Pour pallier les éventuelles solutions de continuité produites par la période socialiste, chacun pouvait déclarer l'ethnie de son choix, ce qui a conduit à des générations de « Halh », l'ethnie centrale dominante en Mongolie. Si aujourd'hui l'ethnie n'apparaît plus sur les cartes d'identité, elle est néanmoins enregistrée lors des recensements : on compte aujourd'hui près d'une trentaine d'ethnies en Mongolie (voir annexe 7). Dans le cadre administratif, l'ethnie est appelée *ugsaatan*. Le terme, forgé par l'adjonction d'un suffixe de population *-tan* (« ceux de, les gens de »), sur le mot *ugsaa*, racine, est aussi employé dans les milieux scientifiques et sert à former l'expression *ugsaatny züi*, la « science des ethnies », traduction littérale du russe *étnografiya*. Mais deux autres termes, formés avec la même

suffixation, peuvent également être traduits par « ethnies » : *yastan* (ceux du même os, *yas*) et *ündersten* (ceux de la même racine, *ünder*).

Le terme *yastan* semble être le plus anciennement employé pour désigner des groupes ethniques : il l'est en effet par le savant bouriate Jamtsaranno, considéré comme le père de l'ethnographie mongole, dans un texte de 1934 qui constitue la première étude « ethnographique » (Bulag 1998 : 31). Il sert alors à désigner les Bouriates, un groupe partageant même culture et même origine, par opposition aux Russes et nationalités non bouriates résidant aussi en Bouriatie. Mais dans les années 1980, ces trois termes subissent l'influence de l'ethnographie soviétique, dont les concepts sont traduits et transposés au cas mongol par Sambuu et Badamhatan notamment (*ibid.* 32). Sambuu inscrit ces termes mongols dans un schéma évolutionniste emprunté à l'ethnographie soviétique : à chaque stade, les entités d'un certain type se rassemblent et s'organisent pour constituer une entité plus évoluée, dans l'ordre suivant, le clan (ru. *rod*, mn. *ovog*), la tribu (ru. *plëmya*, mn. *aimag*), l'« ethnies » (ru. *narodnost'*, mn. *yastan*), la « nation » (ru. *naciya*, mn. *ündersten*), l'étape ultime étant, théoriquement, l'internationale socialiste (*ibid.* 31). Ainsi, les *yastan* sont les « ethnies », les petites unités organisées à un stade qui précède la nation (*ündersten*) en cours de constitution sous le socialisme (*ibid.*). Mais pour son collègue Badamhatan, *yastan* et *aimag* renvoient à une organisation sociale ancienne qui concerne l'historien plus que l'ethnologue : son objet, ce sont les *ugsaatan* observables en Mongolie contemporaine, caractérisés par un ethnonyme, une ethnogenèse (*garal ugsaa*) et une culture matérielle et spirituelle (Bulag 1998 : 32, Badamhatan 1987 : 1-3). Selon lui, ces entités auraient préservé certains traits culturels des *yastan* et *aimag* d'autrefois. L'ethnographie soviétique, souvent résumée à la théorie des stades, aurait en fait été en tension, depuis ses débuts, entre une conception sociale de l'ethnie comme stade d'organisation des groupes et une conception culturelle, qui remonte à la tradition savante du musée d'ethnographie de Saint-Petersbourg (cf. Bromley 1980 : 154, Bertrand 2002 : 222). On pourrait dire que *yastan* et *ündersten* reflètent la perspective sociale, alors que *ugsaatan* reflète la perspective essentialiste de la notion d'ethnie. Toutefois, aujourd'hui, le terme *ugsaatan* est réservé à une élite savante, elle-même battue en brèche : signe des temps, le département d'ethnographie de l'université nationale de Mongolie, influencé par des échanges nombreux avec l'université de Cambridge, a choisi de renommer sa discipline *hiin sudlal* (« étude de l'Homme », une façon de traduire littéralement l'anglais *anthropology*) en 2008.

Dans le discours courant, les gens emploient couramment *yastan*, plus rarement *ündersten*, pour désigner les « groupes ethniques » reconnus par l'administration. Parfois transparaît la trace des théories de l'imbrication des petits groupes dans les grands : certains de mes interlocuteurs m'affirmaient qu'il n'y avait que deux *ündersten* en Mongolie, les Mongols et les Kazakh, le terme *yastan* désignant les groupes ethniques mongols. On entend aussi parfois l'expression *baga yastan* (« petites ethnies, groupes ethniques minoritaires ») pour désigner les groupes ethniques de l'ensemble oïrad – soit pour signaler qu'il s'agit de sous-groupes rattachés à l'ensemble oïrad, soit par opposition avec les ethnies mieux représentées comme

les Halh ou les Bouriates. Mais cela ne change rien au fait que, derrière ces termes, la conception dominante est culturelle : *ündesten*, *yastan* ou *ugsaatan*, les groupes ethniques en Mongolie se définissent avant tout par des ensembles de traits culturels distinctifs, allant des activités économiques (par exemple les Hoton sont des agriculteurs, les Kazakhs sont des aigliers, voir chapitre 1) aux motifs des broderies du costume, en passant par les coutumes de mariage, les répertoires de chants et, bien évidemment, par les danses. En contexte mongol, il est ainsi difficile de ne pas prendre en compte une épistémologie essentialiste de l'ethnicité, tout particulièrement s'agissant de la danse. Le syllogisme est simple : 1. À chaque ethnie correspond une culture 2. La danse est un élément essentiel de la caractérisation culturelle d'un groupe 3. À chaque ethnie correspond une danse. Reconnaître ce fait ne signifie pas reprendre une telle perspective à son compte dans l'analyse. Il pointe néanmoins une limite de l'approche de Barth en termes de frontières : comment peut-on envisager l'articulation entre le caractère situé de la négociation des frontières ethniques et certaines conceptions essentialistes, partagées aussi bien par les savants que par les *biich*, de l'ethnicité ? Le cas mongol constitue, précisément pour cette raison, un objet propice à une réflexion sur la façon dont, à travers la danse, s'élabore, se légitime, se renforce une perception essentialiste de l'ethnicité. L'enjeu de ce chapitre est donc double. Tout d'abord il s'agit d'interroger les rapports qu'entretient la danse avec les perceptions ethniques en Mongolie, en suivant l'hypothèse que la danse ne se contente pas de « refléter » une conception de l'ethnicité qui lui serait extérieure, mais qu'elle contribue de manière significative à son élaboration. Un second enjeu, d'ordre plus épistémologique, sous-tend ce premier questionnement : comment l'étude de la danse peut éclairer en retour les problématiques liées à l'ethnicité ?

Pour le comprendre, je propose d'envisager les rapports entre danse et ethnicité à travers trois axes. Dans un premier temps, l'analyse de la chorégraphie de Sevjid *Suite de danses mongoles* amènera à réfléchir sur la représentation des stéréotypes ethniques et de l'ethnicité dans les chorégraphies de danse mongole scénique. Ensuite, une analyse de la notion d'*onclog* (« particularité ») montrera comment se construit, dans le *bii biêlgee*, l'adéquation entre chaque ethnie et une danse qui lui est propre. Enfin, à partir des légendes liées au *bii biêlgee* « Robe de soie brune » (*Hüren torgot*), la dernière partie mettra en évidence la façon dont le « travail des frontières » qui se joue dans la pratique dansée contribue à articuler perception locale de sa propre identité ethnique et conception d'ensemble de l'ethnicité mongole.

4.1 Ethnies à la suite

Les danses portant des noms d'ethnies mongoles constituent une part significative, qu'on peut grossièrement évaluer à une petite moitié, du répertoire des danses mongoles. Parmi elles, la plus connue reste la Suite de danses mongoles (*mongol büjgiin chuulbar*) de Sevjid. Cette chorégraphie ne se contente pas de représenter les ethnies mongoles, elle promeut, sous la forme chorégraphique de la Suite, une façon d'envisager la diversité ethnique mongole, héritée

de la période socialiste, qui est encore prégnante aujourd'hui. Quelles sont les caractéristiques de ce modèle d'ethnicité, véhiculé par la danse mongole scénique ?

4.1.1 Suite de danses mongoles (*Mongol büjgiin chuulbar*)

Créée en 1967 et reprise de nombreuses fois jusqu'à aujourd'hui, la *Suite de danses mongoles* (*Mongol büjgiin chuulbar*) de Sevjid fait office de classique. Non seulement elle est dans tous les DVD de l'Ensemble national, mais elle fait partie des chorégraphies à connaître pour tous les danseurs professionnels et professeurs de danse. Elle est aussi régulièrement montée par des groupes d'amateurs².

La chorégraphie présente, sous la forme d'une « suite » (*chuulbar*, ru. *syuit*), les danses attribuées à six ethnies du territoire national mongol: entre une ouverture qui permet l'entrée sur scène des danseurs et un épilogue qui correspond à un salut en musique, différentes sections chorégraphiques (auxquelles correspondent des sections musicales) permettent le déploiement d'une série de danses correspondant chacune à une ethnie du territoire mongol : Halh, Bouriate, Hoton, Üzemchin, Monchoog (Urianhai), Kazakh³. La description ci-dessous est donnée d'après le film officiel de l'Ensemble national (voir vidéo 33 : Suite de danses mongoles).

Ouverture : vingt-quatre danseurs entrent sur scène par lignes de huit : l'entrée de chaque ligne se fait par quatre danseurs à jardin, quatre à cour. La ligne de fond une fois formée, la seconde ligne de danseurs se forme, par l'entrée de quatre à cour et quatre à jardin, devant la précédente, puis la troisième devant la seconde, de la même manière. Hommes et femmes, en nombre égal, sont placés en alternance.

Halh : les danseurs dansent par couples mixtes, avec notamment des tours et des portés de faible amplitude ; les hommes tiennent les femmes par la taille. Dans la deuxième moitié de la section, la masse des danseurs s'écarte en cercle et révèle un couple⁴ de solistes qui reprend quelques mouvements au centre du cercle ainsi formé. Ils sont aussi encadrés par quatre danseuses, vêtues d'un même costume à dominante blanche, disposées comme aux quatre coins d'un carré.

Bouriate : le couple rejoint le cercle, qui s'ouvre en demi-cercle vers le public. Les quatre danseuses s'avancent vers le centre puis s'en éloignent avec des petits sauts, tandis qu'un nouveau couple se réunit et s'avance. On identifie nettement le costume typique bouriate de

² Par exemple, en 2009, mon professeur de danse mongole Dolgormaa monte la chorégraphie pour le spectacle de fin d'année des étudiants d'une université privée d'économie-gestion.

³ Un ouvrage consacré exclusivement au commentaire de cette chorégraphie (Gongor et Oyuun 1989) mentionne les ethnies représentées : Bouriate, Hoton, Üzemchin, Monchoog (Urianhai), Kazakh, Halh. Cependant, non seulement l'ordre du livre ne suit pas celui de la chorégraphie, mais surtout le texte ne livre pas de description ni d'analyse des mouvements eux-mêmes : il se contente de les accompagner d'éléments de caractérisation ethnographique, plus ou moins stéréotypés, plus ou moins exacts, plus ou moins distinctifs.

⁴ J'utilise « paire » pour désigner l'association de deux danseurs indépendamment de leur genre, « couple » pour désigner une paire mixte formée par un homme et une femme.

l'homme. Ce couple effectue alors, au centre, de petits sauts repris par les autres danseurs. Le cercle se referme et tourne autour du couple soliste. Sur une musique plus lente, les danseurs font des figures de salut entre hommes et femmes : le couple de solistes se distingue moins nettement. À la fin de la section, les danseurs ont reformé un demi-cercle et regardent vers un nouveau soliste, vêtu d'un costume jaune, et positionné au centre.

Hoton : le soliste (un homme) s'avance et exécute des mouvements rapides évoquant la danse *bii biêlgee* des Hoton ; ces mouvements sont repris par les autres danseurs. Par moments, il adresse aussi ses gestes à certains danseurs, qui lui répondent en reproduisant les mêmes gestes. Il termine son solo un genou à terre, à l'avant-scène, placé en avant du demi-cercle.

Ûzemchin : derrière lui trois danseuses s'extraient du demi-cercle, en fond de scène, et s'avancent pour un trio lent, pendant lequel le soliste précédent rejoint le demi-cercle et se fond dans la masse. Les danseurs répondent aux mouvements fluides des trois femmes par des mouvements légers et gracieux. L'ensemble contraste avec le rythme et les petits mouvements secs de la danse précédente.

Kazakh : deux femmes vêtues de robes roses et de hautes coiffes à plumes surgissent devant le trio qui se retire, tandis qu'un homme en costume kazakh noir et or, avec une coiffe à fourrure, s'avance du fond de la scène. Ils évoluent en trio, les deux femmes formant des figures symétriques autour de l'homme. La musique, très rythmée, contraste avec la précédente. Les autres danseurs, dont la configuration évolue du cercle vers deux colonnes à cour et deux colonnes à jardin (hommes à l'extérieur), accompagnent leurs sauts, leurs cambrés et leurs tours par différents mouvements sur place, incluant des pliés.

Monchoog (Urianhai) : du fond de la scène, ainsi dégagée, émerge un nouveau trio composé cette fois, de deux hommes qui encadrent une femme. Tandis que les solistes précédents rejoignent les colonnes de danseurs, le trio s'avance sur une musique ternaire assez lente et mélodieuse. Leur posture pliée, leurs gestes des épaules, des avant-bras et des mains sont repris, de façon discrète et discontinue, par les autres danseurs. Tandis que la musique s'accélère progressivement sans changer de thème, les danseurs forment deux petits cercles autour de chacun des hommes solistes ; derrière eux, la danseuse, au centre de la scène, se détache devant une ligne de danseurs, placée en arrière-scène. Cette configuration évolue vers une disposition complexe qui prépare l'enchaînement final.

Épilogue : après une série de configurations complexes, de déplacements rapides, de croisements des lignes des danseurs où l'alternance homme-femme reste dominante, les danseurs finissent par se placer en quatre lignes réparties en deux lignes de six hommes au fond et deux lignes de six femmes en avant. Les femmes s'avancent et exécutent quelques mouvements, puis s'agenouillent, toujours en deux lignes, au centre de la scène. Les hommes surgissent entre les rangs de femmes, se mêlent à elles, chaque homme tourne en saisissant la taille d'une femme, puis les deux lignes d'hommes retournent se placer en fond de scène, comme précédemment. Les femmes se lèvent, tous lèvent les bras. Sur l'accord final, les femmes saluent, un genou à terre, tandis que les hommes s'immobilisent, bras levés.

La Suite : une esthétique contrastée

Dans cette chorégraphie, Sevjid s'inspire du genre chorégraphique de la Suite, genre abondamment pratiqué par le chorégraphe russe Moiseev, principal promoteur des « danses nationales » à travers le monde sous influence soviétique et modèle de Sevjid. La suite est un genre musical (instrumental) et chorégraphique « composé d'une succession de pièces autonomes, contrastant par le caractère, mais unifiées par la tonalité⁵ » (Le Moal 1999 : 650). En chorégraphie plus précisément, la Suite consiste en une succession de pièces de caractère contrasté, parfois précédées d'un prélude. Chez Moiseev, les Suites organisées selon une nationalité donnée, permettent de refléter, à travers une série de pièces exprimant des humeurs différentes (joyeuse, grave, tendre, etc.), différents aspects du caractère de cette nationalité, souvent à travers diverses facettes de leurs traditions dansées. L'association entre configurations chorégraphiques et humeurs contrastées est encore plus perceptible dans la façon dont le critique Georges Soria décrit la « Suite de danses russes anciennes ».

« Cette suite comprend cinq épisodes tirés de danses russes anciennes :

1. Entrée des jeunes filles.
2. Ronde.
3. La boîte.
4. L'herbette.
5. Danse masculine et final.

À travers ces tableaux de l'ancienne Russie, ce qu'Igor Moïsséiev [sic] a voulu exprimer, c'est avant tout les caractères nationaux du peuple russe, tels qu'ils se sont fixés à travers les siècles de son histoire.

Cette *Suite* aux rythmes contrastés atteint à une grandeur épique.

Elle est comme un chant d'amour au peuple russe, qui malgré la nuit où le maintenaient les féodaux, le Tsar, a toujours opposé aux ténèbres, sa générosité, sa solidarité, et intègre dans son folklore – dans ses jeux villageois – sa joie de vivre, son espérance d'une vie meilleure.

La musique – tantôt grave, tantôt joyeuse – exprime admirablement à la fois la douleur et le conquérant optimisme du peuple russe. » (Soria 1955 : 25)

La description de Soria rend bien compte de l'association entre chaque section et une humeur différente, le tout constituant un portrait contrasté du « caractère » du peuple : c'est « l'âme russe ». On trouve aussi dans la Suite de Sevjid ces effets de contraste : par exemple, à

⁵ Elle tirerait son origine des « paires de danses » (qui associent danse binaire lente et danse ternaire rapide telles que pavane et gaillarde, pavane et *saltarello*, allemande et courante) du XVI^e siècle (Michels 1988 : 153). Le genre aussi appelé « ordre » (Rameau), *partita* (Bach) ou *sonata da camera* (Corelli) connaît une grande vogue dans la musique baroque, avant de tomber en désuétude après 1750. Il connaît un regain d'intérêt à la fin du XIX^e siècle et au XX^e siècle, et peut consister à réunir différents morceaux d'une musique de scène (Bizet dans *L'Arlésienne*) ou d'un ballet (Tchaïkovski) ou à enchaîner une série de pièces pittoresques (Moussorgski). Elle est alors fréquemment utilisée en musique soit dans une esthétique archaïsante (Ravel dans *Tombeau de Couperin*), soit comme substitut, plus libre, de la symphonie (cf. Le Moal 1999 : 650).

la danse assez solennelle des Halh succède la danse plus joviale et entraînante des Bouriates. Le rythme endiablé du solo hoton, la couleur éclatante du *deel* jaune contrastent de même avec la section *üzemchin* (qui vient immédiatement après), trio féminin fait de légèreté et de grâce, de costumes aux couleurs froides (vert pâle, blanc, bleu). Elle est elle-même suivie de la danse *kazakh*, dynamique et haute en couleurs (rose, noir, or), avec une structure symétrique et des mouvements de tête isolés du reste du corps qui s'opposent à la fluidité des gestes de la danse précédente. Enfin le dernier trio revient à une humeur plus adoucie. La Suite s'achève, comme elle s'était commencée, par une configuration de groupe, sur un rythme évoquant le joyeux mélange populaire. La musique, les costumes, la chorégraphie sont, comme chez Moiseev, faits pour renforcer cette dramaturgie du contraste. Mais alors que chez Moiseev, ces temps contrastés servent à faire valoir différents aspects du caractère d'une même ethnie, ils sont chez Sevjid utilisés pour mettre en série les danses de six ethnies mongoles.

Des stéréotypes ethniques réduits aux costumes

La mise en scène de groupes « nationaux » ou « ethniques » dans la danse est un trait qui remonte au moins à la fin du XVIII^e siècle, aux débuts de la théorisation des « danses de caractère ». Elle repose sur ce qu'Anthony Shay appelle la « stéréotypification » (Shay 2002 : 39-43), la représentation de grands traits typiques de chaque ethnie. Celle-ci semble osciller entre deux tendances inextricablement mêlées. La première consiste à mettre en scène dans la danse des traits stéréotypés iconiques du groupe en question. Il peut alors s'agir de traits de caractère caricaturaux, comme dans les suites de danses des Gitans de l'Ensemble national serbe KOLO⁶ ou encore d'objets culturellement emblématiques, comme le chapeau mexicain dans le répertoire du Ballet Folklorico de Mexico⁷. L'autre tendance consiste à représenter une ethnie ou une nation par une danse considérée comme typique de ce groupe, un stéréotype chorégraphique en quelque sorte. Ainsi, dans les ballets du XIX^e siècle, les personnages allemands dansent la valse, les écossais la *jig*, les français le menuet et les espagnols la *cachucha* ou le *boléro*⁸ (Arkin et Smith 1997 : 47). Quand ce n'est pas une danse, c'est un geste typique : ainsi, la main sur la hanche, l'autre incurvée au-dessus de la tête, sont considérées

⁶ « [It] depict[s] the Gypsies as childlike, irresponsible, sexually lax individuals who dance, sing, fight, and fornicate the night away » (Shay 2002 : 8).

⁷ « One finds the suite of the dances and music of the state of Jalisco, Amalia Hernandez's choreographic finale Jalisco, functioning as the most stereotypical suite of dances and music. In this region one finds the mariachi band, the *china poblana* (sic) female and *charro* (sic) male costume, and the hat dance and other *jarabe* dances. These popular icons of Mexico form a de rigueur ensemble of symbols representative of the Mexican people and state. (...) who would have believe that they had seen a representative performance of Mexican folklore that did not feature these elements ? (...) Many other nation-states have areas that have become emblematic of the entire nation » (Shay 2002 : 40-41). Dans ce dernier cas, non seulement la suite rassemble traits de caractère caricaturaux, objets emblématiques et instruments et danses représentatives, mais elle fait passer ces stéréotypes, empruntés à la culture de l'État de Jalisco, pour emblématiques de la culture mexicaine dans son ensemble, à la façon d'une métonymie.

⁸ « Any German character appearing in a ballet divertissement, in fact, was likely to perform a waltz, just as French characters in such divertissements tended to dance a minuet. For example, when four European women are introduced into the harem in Act I of *La Péri*, the Scot dances a jig, the German a waltz, the Frenchwoman a minuet, and the Spaniard a bolero » (Arkin et Smith 1997 : 47).

comme les marques d'une danse slave, commune à la danse « cracovienne » et à la « lituana⁹ » (*ibid.* 42). Répertoire, décrire et analyser les multiples façons dont la danse convoque et met en scène les stéréotypes ethniques, dans différents types de contexte, est un travail de longue haleine ; qu'il suffise ici d'avoir repéré ces deux procédés.

Dans la Suite de Sevjid, certaines ethnies sont reconnaissables par des traits gestuels typiques. Dans la section kazakh, certains mouvements, notamment les cassures brusques et nettes des poignets, les jeux de regards vifs, rappellent le *bii biêlgee* kazakh, tandis que d'autres, comme les mouvements latéraux de la tête, empruntés peut-être à la danse des femmes dans la chorégraphie de Fokine *Danses Polovtsiennes* ou à la chorégraphie *Uzbêk* de Moiseev renvoient plus largement à une image typique des danses d'Asie centrale. Mais au contraire, la ronde *ëohor*, qui aurait pu être pour les Bouriates ce que le Boléro était aux Espagnols dans les ballets du XIX^e siècle, n'est pas convoquée. Cette absence ne peut être attribuée à une ignorance de la part de Sevjid, réputé fin connaisseur des danses locales mongoles. De plus, le *ëohor*, remarqué par Rinchen dans un article de 1958 (Rinchen 1958), est considéré comme typique des Bouriates durant la période socialiste et passe aujourd'hui, en Bouriatie comme en Mongolie, pour la forme dansée emblématique de l'ethnie bouriate. Comment alors expliquer ce choix ? Dans la section hoton, la forme du solo masculin, les mouvements très rapides et vifs, paumes ouvertes d'un côté, puis de l'autre, les cambrés effectués à genoux, le visage très jovial, tous ces éléments renvoient nettement aux mouvements et aux mimiques du *bii biêlgee* hoton *Seten Zaluu*. Cela rend d'autant plus remarquable l'absence des gestes de la préparation de la farine d'orge, typiques de ce *bii biêlgee*, et représentant une activité emblématique de l'ethnie hoton. Tout se passe comme si les éléments véritablement emblématiques, chorégraphiques ou non, de ces deux ethnies, le *ëohor* des Bouriates et la préparation de l'orge des Hoton, étaient éludés au profit d'une caractérisation gestuelle uniquement formelle, sans ancrage thématique fort. L'exemple kazakh, aux gestes si typiques, mais où l'on ne voit pas non plus la mise en scène, pourtant attendue, de l'aiglier et de l'aigle (voir chapitre 1), confirme cette hypothèse. Les danses des trois autres ethnies, qui ne se caractérisent ni par des traits culturels saillants propres à ces ethnies, ni par des formes chorégraphiques typiques, ne font que renforcer cette impression.

Les gestes et l'ambiance « de chaque ethnie contrastent les uns avec les autres dans le contexte de la Suite, mais sont en somme assez faiblement représentatifs des ethnies en question et ne permettent pas toujours de les identifier. Ainsi la danseuse Naraa, qui a pourtant appris cette chorégraphie lors de sa formation professionnelle, ne se souvient plus

⁹ « Iconography of the period also provides valuable affirmation that characteristic positioning of the torso, arms, head, and feet served to "mark" national origin. Consider the stylistic similarities between the cracovienne and the lituana, both Slavic dances: one hand positioned at the waist or hip, the opposite arm curved above the shoulder, and the extended foot that created rhythmic patterns when "'spotted' lightly" against the floor. These same stylizations are also called for in Michel Saint-Léon's notations of the krakovia and the mazurka, in which the arms assume the Slavic stylization of one arm at the hip and the feet alternatingly "beat" ("frappe") a rhythmic pattern. Unfortunately, however, while it is clear that choreographers relied upon these vocabularies of steps and gestures, there is a regrettable lack of documentation of how they actually brought this material to the stage » (Arkin et Smith 1997 : 42).

bien de l'ethnie de la section (Monchoog) que je lui montre : « il faudra que je demande à mes profs » m'avoue-t-elle. De mon côté, il a fallu que je me procure le livre d'Oyuun et Gongor qui donne la liste des ethnies censées être représentées et que je recoupe cette information lors d'un entretien avec Davaahüü, maître de ballet de l'Ensemble national après avoir été de longues années l'interprète soliste des chorégraphies du répertoire de Sevjid. L'identification de ces danses reste une affaire de spécialistes très bien informés, plutôt que de reconnaissance de traits particularisants.

De fait, les identifications des trois ethnies les plus saillantes de la chorégraphie, Hoton, Kazakh et Bouriate passent moins par les gestes que par les costumes : le Hoton avec son *deel* jaune bordé de noir, les Bouriates avec le *deel* à col en Z à angle droit, à trois couleurs typiques (jaune, noir et rouge) et le chapeau à bords surmonté de fils ou « cheveux » (*üs*) rouge, l'homme kazakh avec un *deel* noir, boutonné sur la poitrine (et non sur le flanc et l'épaule, comme les *deel* mongols), orné de broderies d'argent à motifs kazakh, une toque en fourrure également surmontée de plumes, qui renvoie, lui, à la tenue portée par les Kazakhs de l'Altaï mongol. Quant aux costumes des femmes Kazakh, longues robes roses à volants et grandes manches, hauts chapeaux coniques surmontés d'un bouquet de plumes, qui ne sont jamais portés ailleurs que sur scène, ils semblent constituer la source d'un stéréotype du costume féminin des danses kazakh en Mongolie puisqu'ils sont portés (en rose ou parfois en blanc) dans *toutes* les chorégraphies mongoles dédiées aux Kazakhs. En somme, tout en maintenant un certain nombre d'éléments distinctifs entre les ethnies, la Suite opère un effacement ou une atténuation des traits particularisants de chaque ethnie plutôt qu'un renforcement des stéréotypes qu'on aurait pu attendre, ou tels que Pegg en repère dans une chorégraphie, très ultérieure, de Sühbaatar (Pegg 2001 : 285-286). Si les ambiances contrastées de chaque ethnie appartiennent à l'esthétique de la Suite, la particularisation de chaque ethnie semble réduite à quelques éléments gestuels et aux costumes.

De fait, dans la danse mongole en général, le costume ethnique revêt une importance particulière. En 2010, lors de mon tout premier terrain, au théâtre de Hovd, un beau matin, le danseur Otgonbayar qui m'enseigne quelques danses me demande si j'ai mon appareil photo avec moi et m'entraîne dans les sous-sols du bâtiment. Parvenu dans un réduit mal éclairé et bas de plafond, je découvre une caverne d'Ali Baba où s'entassent costumes soyeux et brillants et chapeaux de toutes couleurs et de toutes formes : les costumes de scène des artistes. Saisissant un costume sur un cintre, un chapeau sur l'étagère, Otgonbayar m'invite à les enfiler, me donne une pose à prendre et, se saisissant de mon appareil photo, immortalise l'instant. Il me fait poser le costume, replace le chapeau, et renouvelle la manœuvre avec un autre ensemble vestimentaire, puis un autre, et encore un autre. J'enfile ainsi huit costumes ethniques faits pour la danse scénique. À chaque fois, Otgonbayar donne le nom de l'ethnie correspondant au costume photographié : Kazakh, Urianhai, Bouriate, Torguud, Dörvöd, Halh, Hoton, Zahchin. Pour finir, l'employée chargée des costumes nous rejoint et accepte de poser avec la haute coiffe conique des femmes kazakh sur la tête. De fait, la représentation des

ethnies par le costume est un trait constant de la pratique chorégraphique, et la connaissance de ces costumes fait partie des compétences du danseur.



Figure 27 De gauche à droite et de haut en bas : Torguud, Üzemchin, Urianhai, Halh, Hoton, Bouriate, Kazakh, Zahchin.

Ces costumes de scène, amples, vivement colorés, soyeux, non doublés, se distinguent des costumes réellement portés ou de ceux représentés en contexte ethnographique en ce qu'ils sont faits pour être à la fois visibles et esthétiques. Mais ils renvoient pourtant à une logique plus large d'identification des ethnies mongoles par leurs costumes. Quelle vision de

l'ethnicité est véhiculée par cette représentation des ethnies à travers leurs costumes ? Pour répondre à cette question, la section suivante confronte la perception des ethnies dans la danse avec d'autres cas de mise en scène des ethnies par leurs costumes typiques.

4.1.2 Ethnies, costumes et territoire

Costumes en série

La mise en série des ethnies dans la chorégraphie renvoie de fait à d'autres dispositifs de représentation de la diversité ethnique mongole, qui prennent appui sur la mise en série des costumes propres à chaque ethnie. Ces dispositifs, s'ils paraissent ancrés dans une logique ethnographique¹⁰ (la diversité ethnique des peuples mongols), renvoient en réalité plus fortement à une logique que j'appellerai ethno-territoriale (la diversité ethnique du territoire national mongol). Ces mises en série prennent deux formes privilégiées : l'exposition muséale et le dessin. En Mongolie, le musée national¹¹ est à la fois l'exemple le plus ancien¹², le plus visible¹³, et le plus significatif du traitement des costumes ethniques. La salle dédiée aux costumes¹⁴ comporte une série de costumes attribués à différentes ethnies du territoire mongol. Les costumes y sont présentés pour donner l'image d'un tout : ils sont exposés non à plat, mais portés par des mannequins, généralement habillés de la tête aux pieds. Un costume type comprend ainsi différents éléments assemblés pour véhiculer l'image d'un habillement total : la robe ou *deel*, la tunique ornée ou *cegdeg / cögdög*, le chapeau (*malgai*) les éléments de la coiffe et des étuis à cheveux (*üsniü ger*) pour les femmes, les différents ornements de ces costumes, les chaussures propres à chaque ethnie. Les mannequins sont généralement présentés par couple, homme et femme, présentant ainsi, pour une même ethnie, les costumes propres à chaque genre. Sur la notice, on trouve le nom de l'ethnie représentée, une reproduction en couleur de l'un ou l'autre des deux costumes (homme ou femme), plus rarement des deux, une carte de la Mongolie actuelle montrant l'emplacement de l'ethnie en question et un court texte, en anglais et en mongol, donnant des informations succinctes sur l'histoire ou l'ethnogenèse du groupe ethnique, sa démographie ou sa localisation. La salle présente ainsi, à travers une série de costumes, un panorama des ethnies du territoire mongol.

Cette disposition fait ressortir deux éléments. D'une part, la représentation en pied des costumes renvoie aux planches de documentation ethnographique du peintre et dessinateur

¹⁰ C'est-à-dire, ici, renvoyant à l'*éthnografiya* soviétique, fondée sur l'association *ethnos* = culture, dans laquelle le costume joue un rôle privilégié (cf. par exemple Hirsch 2014 : 199).

¹¹ Musée national de Mongolie, *Mongolyn ündesnii muzêi*, <http://nationalmuseum.mn/>, consulté le 20.04.2018.

¹² Ce qui deviendra le musée national, consacré à l'étude de l'histoire et des coutumes locales se sépare du Muséum d'histoire naturelle (fondé en 1924) en 1931.

¹³ Il est situé en plein centre-ville, à proximité de l'esplanade Gengis Khan et du Palais du gouvernement, il est particulièrement visité par les touristes étrangers, mais aussi par les Mongols, et est régulièrement mobilisé pour des événements publics.

¹⁴ Du moins était-ce le cas lors de ma visite en 2013.

Ü. Yadamsüren¹⁵, présentées en 1947 au Festival mondial de la jeunesse et des étudiants de Prague. Ces planches, conçues à des fins documentaires, trouvent aujourd’hui un écho dans des formes moins savantes, et souvent fantaisistes, de représentations des ethnies par leurs costumes, allant des concours de costumes locaux et des stands aux emballages de chocolat ! L’association ethnie = costume, loin d’être réservée au contexte ethnographique, est donc un trait constant de l’appréhension quotidienne de la diversité ethnique mongole.



Figure 28 Un costume torguud sur un emballage de chocolat. On reconnaît surtout les tohuu, chausses de feutre et de cuir, typiques de ce groupe ethnique.

En second lieu, la disposition des costumes au musée invite le visiteur à associer d’emblée non seulement une ethnie et un costume distinctif mais aussi une répartition territoriale des ethnies sur le territoire mongol, grâce aux petites cartes de Mongolie. Cette dimension nationale, incarnée par les cartes, de la présentation des ethnies, se retrouve également à différentes échelles dans les musées locaux : le musée de province expose des costumes des ethnies de sa province, le musée de district, quand il y en a un, expose des costumes de l’ethnie (plus rarement des ethnies) de son district. Est ainsi renforcée une appréhension territoriale, sur une base principalement administrative, de la diversité ethnique, qui trouve son écho en dehors du musée. Il n’est pas rare d’associer, dans les discours ordinaires, une province et une ethnie : par exemple les Dariganga (/Dar’ganga/) vivent dans la province de Sühbaatar, les Caatan dans le Hövsgöl, les Bouriates dans le Hentii, simplifiant, plus ou moins selon les cas, la réalité démographique de la répartition de ces populations. Mais le phénomène est encore plus sensible dans les provinces de l’ouest, où il s’agit d’associer un groupe ethnique non seulement à une province mais à un district. J’ai souvent entendu parler, dès mon arrivée en Mongolie et à de nombreuses reprises au cours de mon terrain, des « treize ethnies (*yastan*) de Hovd ». Toutefois les gens qui utilisaient une telle formule se montraient incapables de citer plus de quatre ou cinq ethnies, et pour cause. Inclure tous les groupes oirad, même ceux qui

¹⁵ Plus connu comme portraitiste de grandes figures historiques (Sühbaatar, Magsarjav, Rinchen) on doit aussi à Ürjingiin Yadamsüren, outre les planches de « costumes ethniques » (*ugsaatny huvcas*) et de « costumes nationaux » (*üüdesnii huvcas*), des planches de documentation des « ustensiles et objets du peuple » (*Ardyn edel hereglel*). Des rééditions, parfois partielles, de ces dessins circulent encore en Mongolie.

ne vivent pas à Hovd, les Kazakhs et les Touva, et les groupes les plus minoritaires, représentés par quelques expatriés chahar ou ouïgour suffirait à grand-peine à atteindre ce chiffre. Il n'y a pas treize ethnies à Hovd. En revanche, avant le remaniement administratif des années 1990, Hovd comptait treize districts. Quand les gens parlent des treize ethnies de Hovd, cela témoigne non seulement d'une volonté de faire valoir l'exceptionnelle richesse ethnique de la province, mais surtout d'une association forte entre divisions territoriales et groupes ethniques.

Une série de cartes postales illustrant chacune un costume ethnique, dessiné et représenté porté, est vendue dans une pochette qui illustre l'association récurrente entre l'identification de l'ethnie par son costume et la répartition territoriale des groupes ethniques sur le territoire mongol.

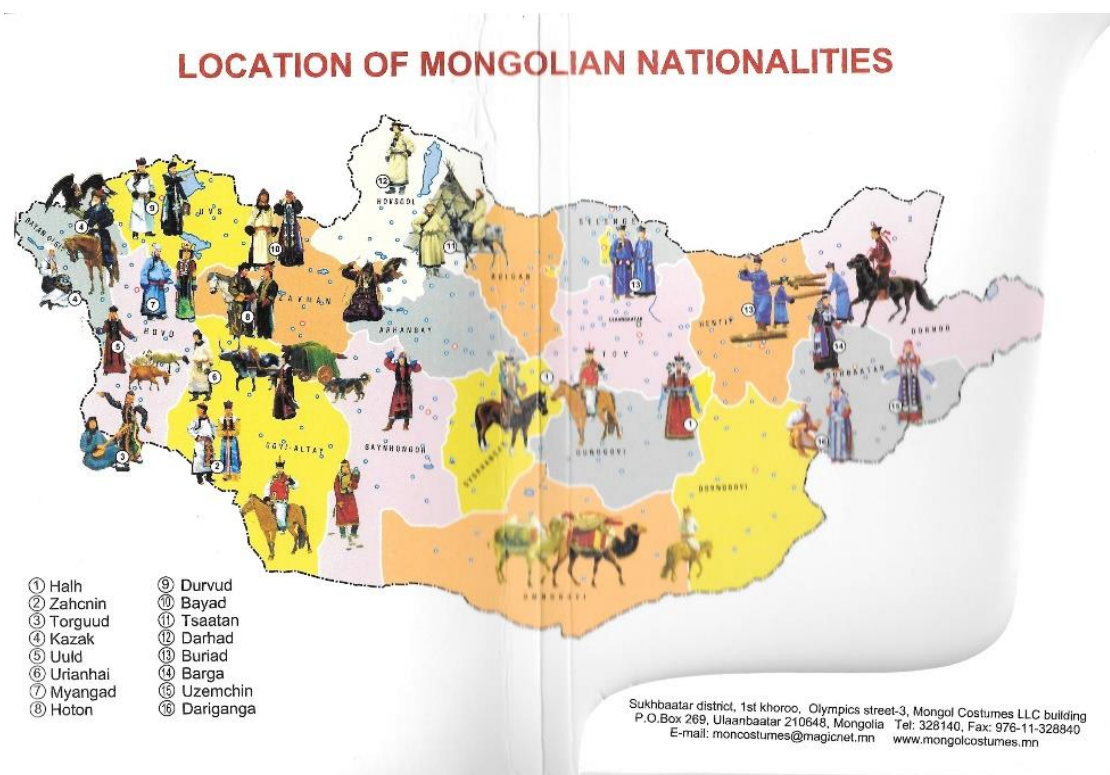


Figure 29 Carte des ethnies et costumes sur le territoire mongol, © Mongol Costumes

L'association ethnie-territoire est manifeste également dans le choix des ethnies représentées dans de telles cartographies ou mises en série. D'une part, ces dernières incluent volontiers des groupes ethniques non mongols, mais résidant sur le territoire national (les Kazakhs, les Caatan notamment), et inversement elles excluent les groupes ethniques mongols localisés en dehors du territoire national (Daur, Horchin, Harchin, etc.). Cette sélection confirme que la vision de la diversité ethnique qu'on peut avoir aujourd'hui en Mongolie relève d'une vision inscrite dans la carte du territoire national mongol, avec ses subdivisions actuelles, et non d'une vision pan-mongole basée sur des critères linguistiques ou ethnologiques incluant les groupes mongolophones ou apparentés aux Mongols hors de

Mongolie. Elle a pour objet de refléter non la diversité ethnique (éventuellement dans l'unité linguistique) mongole, mais la diversité ethnique en Mongolie. Le modèle savant de l'ethnographie est en réalité sous-tendu par une logique ethno-territoriale.

Dans la Suite de danses mongoles, c'est bien le même type de logique qui semble à l'œuvre. La danse ne représente certes pas, loin de là, toutes les ethnies du territoire mongol, mais elle fournit un échantillon représentatif des différentes ethnies en fonction de leur situation territoriale : les ethnies du centre (Halh), les ethnies de l'est (Üzemchin et Bouriate), les ethnies de l'ouest, plus nombreuses (Hoton, Monchoog, Kazakh). On comprend dès lors pourquoi on trouve, dans une danse appelée « Suite de danses mongoles », une section dédiée aux Kazakh : il s'agit d'une ethnie du territoire mongol. La mise en série des costumes, dans ces représentations, s'avère donc sous-tendue moins par une logique relevant d'une épistémologie de l'*ëtnografiya* que par une logique ethno-territoriale à connotations politiques, qui fait en réalité directement écho à la structure multinationale de l'URSS.

L'Empire des nations : un modèle ethno-territorial

Francine Hirsch, dans un ouvrage convaincant, propose d'analyser la dimension multinationale de l'URSS comme un « Empire des nations ». L'éclatement du bloc soviétique et les conflits nationaux qui en ont découlé semblent avoir révélé aux observateurs occidentaux, habitués à penser l'ensemble soviétique comme un bloc russe opposé à l'occident, que derrière le « bloc », justement, se cachait un État complexe et composite, fait de multiples « nations ». Les interprétations, générées par le changement de paradigme, ont alors consisté à voir dans le pouvoir soviétique un « faiseur de nations » par son découpage territorial (*compensatory nation-building*), qui a rapidement été réinterprété comme un moyen de la colonisation, sur le modèle impérial. Certaines approches tentent alors de replacer l'URSS dans une typologie des empires selon les rapports qu'ils entretiennent avec les nationalités ou colonies qu'ils englobent, tandis que d'autres tentent de situer le phénomène dans une histoire et une géographie plus larges de la question des nationalités, les faisant remonter à la modernité européenne. À rebours de ces démarches projetant sur le cas soviétique des modèles élaborés dans d'autres contextes, le livre se propose de suivre en détail « l'emprunt sélectif » (*selective borrowing* Hirsch 2014 : 5) des concepts ouest-européens de nation et d'empire afin de rendre compte de leur marxisation en contexte soviétique et de faire apparaître les spécificités du modèle progressivement élaboré par l'URSS. Plutôt que la « prison des peuples », il s'agit de voir le processus de « soviétisation » (*ibid.*) des peuples, et la production de nations soviétiques comme « un processus interactif et participatif ». L'argument de l'auteur est donc double : 1. Il s'agit de mettre en question l'idée, largement partagée, selon laquelle l'URSS a imposé d'en haut son modèle des nationalités, en mettant notamment en lumière le rôle des élites et représentants locaux dans la construction de l'URSS. 2. Il s'agit de penser l'organisation de l'URSS comme le produit d'une négociation permanente entre des intérêts pratiques (organisation économique et administrative efficiente) et la théorie

marxiste des nationalités. Ainsi, aux idées, longuement relayées par la recherche occidentale, de « bloc » soviétique uniforme, d'URSS comme « prison des peuples » ou de Russie pensée sur le modèle d'une puissance coloniale européenne, Hirsch propose de substituer un modèle différent, selon elle unique à ce jour, d'« Empire des nations ». Ce faisant, l'auteur propose de prendre au sérieux le point de vue de l'URSS, qui se donne à lire comme « la somme de ses parties » (« the sum of its parts », *ibid.* 164) et comme « une union ethno-territoriale » (« an ethnoterritorial union », *ibid.* 63). Il ne s'agit évidemment pas de nier le rôle central que joue Moscou dans l'élaboration des modèles de l'URSS, mais bien plutôt de montrer que ce rôle prend acte des acteurs locaux avec lesquels le centre est en perpétuelle négociation.

Si l'auteur analyse la mise en place de l'Empire des nations dans l'organisation administrative et économique et dans les fluctuations des théories marxistes, celle-ci comporte aussi une dimension artistique. La formule « national dans la forme, socialiste dans le contenu », publiée par Staline dans *Soviëstkaya musika* en 1934, s'adresse d'abord aux musiciens. Mais elle semble devoir trouver une actualisation inédite dans la danse. Créée en 1937, la compagnie d'Igor Moiseev semble être l'incarnation idéale, dans le milieu de la danse, de l'idée d'Empire des nations. Basée sur la volonté de renouveler l'art du ballet en URSS, jugé engoncé dans une forme classique qui fait obstacle au déploiement d'une forme porteuse de l'idéal populaire socialiste (Druskine 1933, 1935), la Compagnie répond à cette double exigence de fond (représenter la vie socialiste) et de forme (dans sa diversité nationale) en reprenant au ballet romantique le genre des « danses nationales » et en l'érigeant en modèle chorégraphique (cf. Shay 2002 : 66-67). La compagnie Moiseev passe volontiers pour un Atlas dansé, un kaléidoscope où se déploient les couleurs chamarrées de toutes les cultures du monde, mais plus particulièrement des « nations » de l'URSS¹⁶. Les tournées de l'Ensemble, dès les années 1940, sont autant d'occasions non seulement de faire connaître les danses, mais d'enrichir le répertoire de nouvelles créations, inspirées par les régions traversées, par les rencontres avec des danseurs locaux¹⁷. Créateur infatigable, Moiseev tend ainsi à couvrir la totalité des « nationalités » (*nacional'nost'*) du territoire de l'URSS. Comme l'écrit Anthony Shay, la Compagnie Moiseev reflète l'image d'un territoire multinational¹⁸.

¹⁶ « You could then see the whole world at once-Armenia, Byelorussia, Azerbaijan, Lithuania, Estonia, Uzbekistan, Moldavia, Latvia, Tajikistan, Georgia, Kazakhstan, Russia, Cuba, Italy, The United States, Hungary, Korea, Yugoslavia, Rumania, China, Bulgaria, Germany, Czechoslovakia and Poland. In all 230 dances of Soviet people and other nations have been staged » (Umnov 1966 : 8-9). Pour Cheremetievskaja, une soirée à l'ensemble Moiseev constitue un véritable atlas dansé de l'URSS : « Danses azerbaïdjanaises, russes, adjares, ukrainiennes, kurdes. C'était comme un voyage à travers les différents territoires et républiques de l'Union Soviétique multinationale. » (Cheremetievskaja 1968 : 7), ou encore « Assister à un spectacle de l'Ensemble de danses folkloriques de l'URSS revient pour ainsi dire à effectuer un voyage à travers notre pays multinational. Des milliers de kilomètres séparent la Bachkirie et la Moldavie. Régions de l'Union Soviétique différentes par elles-mêmes, par leurs tempéraments et leurs cultures nationales. Vous verrez tout cela dans les danses mises en scène par Igor Moïsséev [sic] » (*ibid.* 11).

¹⁷ « Les steppes de Russie, les plaines d'Ukraine, les monts du Caucase, la forêt sibérienne, les terres arides d'Asie centrale que vous parcourez gravent sur votre rétine, sur vos tympan, leurs danses, leurs rythmes divers et innombrables forgés par des siècles d'histoire » (Soria 1955 : 12).

¹⁸ « Colorful and visually striking dance companies were formed to show the multicultural, multiethnic composition of the USSR. They showcased all of the Soviet people living in brotherly peace and friendly coexistence under the benign but careful eye of Mother Russia, whose dances would receive pride of place » (Shay 2002 : 64). Ou encore, à propos du

La dimension multinationale s'accompagne d'une dimension de « connaissance » : étudier ces peuples pour les faire connaître¹⁹. Néanmoins chez Moiseev, comme dans les règlements de conflits territoriaux en Asie centrale analysés par Hirsch (63 ss.), la connaissance des particularités locales est inextricablement liée au projet de *construction* de « nations » au sein d'un Empire. Il ne s'agit pas seulement de montrer les différentes facettes de l'URSS, mais aussi de construire, en les dotant de danses, de costumes et de caractéristiques « nationales » repérables, les « nations » qui composent cet empire à partir d'une mosaïque parfois confuse de peuples aux statuts originellement divers et variés. De fait, le recours à différents traits caractéristiques représentant la couleur locale dans les chorégraphies de Moiseev se greffe sur le modèle de « danses nationales » qui ne sont, en fait, pas si différentes que cela. Les critères de sélection d'un danseur pour faire une danse ouzbèque ne sont pas son ethnisme d'origine, sa connaissance depuis sa plus tendre enfance des danses ayant inspiré Moiseev, mais son niveau technique, tout comme pour les solistes d'un ballet. Interchangeables, les danseurs le sont car ils reçoivent tous la même formation à base de ballet classique et de danses de caractère. Cette uniformité de technique se retrouve dans l'uniformité esthétique des chorégraphies qui semblent toutes répondre à un même modèle. Les « danses nationales » sont des variations « nationales » sur le même modèle de « danse de caractère ». En d'autres termes, la Compagnie associe la représentation des particularités « nationales » (non sans y injecter une dose de « réalisme socialiste ») et l'unité fraternelle au sein de l'Union. Elle dépasse ce faisant la dialectique national / socialiste de la formule stalinienne pour rendre compte de la dialectique unité / diversité qui, selon Hirsch, caractérise l'Empire des Nations ainsi que pour lui conférer une réalité dans le domaine de la danse. Dans la danse, il s'agit de valoriser l'entente (harmonieuse) entre tous ces peuples, conçus comme les membres d'une grande famille :

« Even the simplest and very comic dance Recruits from the Soviet scenes cycle has an important idea to serve. The recruits are welcomed by the « veterans », and each does the dance of the Union Republic from which he has come – Uzbekistan, Moldavia, Georgia, and Russia. The brotherhood of Soviet nations is the idea triumphantly manifested in this choreographic mosaic. The Moiseyev Company keenly studies the national features of peoples great and small who form the family known as the Soviet Union, to give a true-to-life portrayal of every one of the Soviet republics. And so the collection of national dances grows from year to year. The more you see of this collection, the more you will know about the U.S.S.R. » (Umnov 1966 : 11-12)

repertoire de l'Ensemble Moiseev « First and foremost, the position of the Moiseyev Dance Company as the State Academic Ensemble of Folk Dances of the Peoples of the URSS required that the bulk of the ensemble's repertoire « represent » the ethnic diversity of the more than a hundred official peoples that inhabited the former Soviet Union » (Shay 2002 : 75).

¹⁹ « The Moiseyev Company keenly studies the national features of peoples great and small who form the family known as the Soviet Union, to give a true-to-life portrayal of every one of the Soviet republics. And so the collection of national dances grows from year to year. The more you see of this collection, the more you will know about the U.S.S.R. » (Umnov 1966 : 12).

Or, ce que fait Moiseev à l'échelle de ses programmes de concert et, plus largement, dans le projet de sa compagnie, Sevjid ne se contente pas de le transposer à la Mongolie, il le condense au sein d'une seule Suite. Le recours à la forme chorégraphique de la Suite pour illustrer non seulement les différentes facettes d'une même ethnie (comme chez Moiseev), mais les différentes ethnies du territoire mongol, va de pair avec deux altérations du modèle, l'atténuation des stéréotypes ethniques et le renforcement de l'effet de groupe, qui contribuent à en déplacer l'enjeu.

La suite chorégraphique comme modèle d'ethnicité ?

La structure de la Suite est fondée sur la succession de danses d'humeurs différentes, qui correspondent ici à des ethnies différentes. Mais chez Sevjid, une articulation groupe / soliste particulière régit les transitions d'une ethnie à l'autre, créant un effet aux antipodes de la juxtaposition. Chaque section met en exergue un ou plusieurs (jusqu'à trois) solistes vêtus de costumes (plus ou moins) reconnaissables qui présentent les danses de l'ethnie en question, et dont les mouvements sont repris par les autres danseurs, disposés en cercle ou demi-cercle, à la façon d'un corps de ballet. Les danseurs sont donc tour à tour solistes d'une ethnie donnée et choristes pour les autres ethnies. Les transitions, entre introduction-conclusion et les sections ethniques ou encore d'une section à l'autre, visent à créer à la fois un effet de surprise à l'entrée des solistes, et une dilution des solistes précédents qui sont comme emportés dans le groupe mouvant des autres danseurs.

Cet effet des changements de configuration du groupe est encore accentué par les costumes. Les solos font ressortir des assortiments de costumes, par exemple les quatre danseuses aux costumes blancs identiques placées en carré (Halh – Bouriate), ou encore la symétrie des trios : les deux danseuses en jaune et mauve encadrant la troisième en bleu et blanc (Üzemchin), les deux danseuses en rose encadrant l'homme en noir (Kazakh), les deux danseurs de la section Monchoog, en *deel* blanc à bord noir, encadrant la femme en robe verte. Dans la section bouriate, les costumes de l'homme (vert à bords dorés) et de la femme (bleu pastel et très orné) paraissent singulièrement mal assortis : c'est alors la coiffe qui crée l'unité entre les partenaires. Ce sont encore les coiffes qui renforcent l'unité du trio Üzemchin (coiffe à perles) et du trio Monchoog (bandeau de tissu). Mais en dehors des solos, la disposition des costumes dans les configurations de groupe ne semble obéir à aucun ordre permettant de faire ressortir les effets d'assortiments. Ainsi, au début et à la fin, ou encore lorsque les danseurs constituent un corps de ballet mouvant, dans les configurations de cercle et demi-cercle comme dans celles des lignes ou des colonnes, on peine à localiser, par exemple, les quatre danseuses en blanc ou à associer l'homme au chapeau bouriate avec sa partenaire au même chapeau, et même les deux robes kazakhes roses sont difficiles à repérer l'une par rapport à l'autre. Ce brouillage est accentué par le fait que les partenaires de solo ne sont presque jamais amenés à danser ensemble lorsqu'ils sont intégrés dans le groupe, même dans les figures à deux : ils s'y mélangent à d'autres danseurs, porteurs de costumes bruns, qui n'apparaissent

jamais en solo, mais qui, quoique porteurs des mêmes costumes, ne forment jamais un groupe distinct. En somme, un soin contraire semble plutôt avoir été apporté à la dissociation, dans le groupe, des effets d'association apportés par les moments de solo. La distribution des costumes, qui alterne entre valorisation des assortiments et brouillage de ceux-ci, s'associe à la configuration changeante des danseurs pour faire ressortir, dans la succession des solos, un effet d'émergence et de réabsorption des danseurs : la possibilité de distinguer les ethnies représentées sur fond d'un groupe chamarré, ne dure que le temps du solo. La structure de succession de la suite, complexifiée par ce travail des transitions et cette distribution subtilement confuse des costumes, montre les danses des différentes ethnies mongoles se détachant tour à tour sur un fond chorégraphique commun duquel elles émergent et dans lequel elles retournent se fondre. La syntaxe chorégraphique fait des danses des ethnies mongoles des épiphénomènes temporaires d'une réalité chamarrée à laquelle elles appartiennent indistinctement le reste du temps.

À mon sens la « Suite de danses mongoles » n'est pas seulement l'occasion d'une mise en scène stéréotypée des ethnies, comme dans les danses de caractère du ballet romantique ou dans les suites de Moiseev ; on a vu à quel point ces effets, auxquels on aurait pu s'attendre, étaient au contraire déplacés ou atténués. La Suite de Sevjid relèverait plutôt d'une mise en scène d'un modèle de « l'ethnicité », c'est-à-dire de la façon dont est conçue l'articulation entre les groupes ethniques. On pourrait décliner ainsi les grands traits de ce modèle : 1. L'ethno-territorialité : les Kazakhs de Mongolie font partie des ethnies à considérer, même s'ils ne sont pas à proprement parler « mongols » 2. L'égalité : chaque ethnie est égale à l'autre et il n'y en aurait pas une qui les surpasserait toutes, même les Halh, qui tendent à se fondre dans la masse du début. 3. La relative atténuation des critères de différenciation : les ethnies du territoire mongol sont différenciées par des costumes et des motifs gestuels différents. 4. L'intégration dans un ordre commun harmonieux, où chacun trouve sa place. Cette interprétation, si elle peut être discutée, a du moins le mérite d'expliquer pourquoi tous s'accordent à voir dans la Suite un juste reflet de la diversité ethnique mongole, alors que rares sont ceux qui sont capables de reconnaître les ethnies qui y sont représentées. La Suite propose moins un modèle des ethnies qu'un modèle de l'ethnicité. Comme tel, il peut s'étendre à d'autres modes de représentation des mêmes ethnies, ou encore à d'autres ethnies du territoire mongol. Ainsi, derrière la « représentation » des ethnies on peut voir se dégager un « modèle » de l'ethnicité, qu'on pourrait étendre au-delà de cette chorégraphie. Mais on a vu que, chez Moiseev, il ne s'agissait pas seulement de « représenter » les nations, mais de les doter de danses. Pour voir ce phénomène à l'œuvre dans la danse mongole, il faut quitter les limites strictes de la chorégraphie de Sevjid et explorer plus largement le répertoire chorégraphique mongol. Qu'en est-il de la représentation des ethnies dans les autres chorégraphies de la danse mongole ?

4.1.4 De la Suite aux autres chorégraphies : la prééminence des Oirad

Mais qu'en est-il de cette égalité de représentation des ethnies dans la danse ? À propos de Moiseev, le fait a été souligné par Shay : l'égalité théorique des ethnies se heurte à une hiérarchie dans leur mise en scène²⁰. Analysant la part des différentes ethnies dans les programmes, il souligne qu'un spectacle s'ouvre généralement par une danse « russe », et qu'on retrouve souvent une ou deux autres danses « russes » au cours de la soirée. Vient ensuite l'Ukraine (pays d'origine de Moiseev) avec Gopak, systématiquement présent, le plus souvent au final. En troisième viennent les républiques d'Europe de l'est : Moldavie, Biélorussie en priorité, l'un des trois pays baltes, quelques danses d'Asie centrale ou du Caucase (Ouzbékistan, Géorgie, Azerbaïdjan). En quatrième sont représentés des pays du monde hors URSS avec lesquels manifester une certaine fraternité apparaît opportun : Argentine, Cuba, Chine, Bulgarie, Italie, Espagne, et même États-Unis. Le reste du programme est composé de danses sans thématique ethnique marquée : *Partisans*, *Footballers*, *Suite navale*, *Patineurs*, etc. L'égalité proclamée laisse place à une hiérarchisation très nette des différentes « nationalités » représentées, qui s'organise autour de la Russie.

Si une chorégraphie comme la *Suite* met bel et bien en scène l'égalité entre les ethnies, qu'en est-il dans l'ensemble du répertoire de la danse mongole ? Pour en avoir une idée, j'ai répertorié l'ensemble des danses portant des noms d'ethnie ou évoquant indubitablement une ethnie dans un corpus de textes mongols évoquant des chorégraphies créées entre le milieu des années 1940 et le milieu des années 1980²¹. Cette période, qui va des premières danses mongoles scéniques de Romanovskii (inclus, voir chapitre 2) au revivalisme oirad (exclu, voir chapitre 3), concerne donc les chorégraphies créées principalement dans le cadre du Conservatoire et de l'Ensemble national, ce qui donne au corpus une relative unité esthétique et politique. Il exclut en outre la profusion de chorégraphies portant des noms d'ethnies oirad qui se multiplient à partir des années 1980, et plus encore dans les années 2000. Si le corpus ne reflète pas la totalité des danses créées durant cette période, loin de là²², les sources sur lesquelles je me suis appuyé donnent cependant un reflet qu'on peut considérer comme fiable des chorégraphies qui ont eu une importance notable, notamment pour les décennies les plus anciennes de la période. Un autre biais conséquent concerne l'identification des ethnies par le titre donné à la chorégraphie. Premièrement, certaines danses pourraient avoir pour projet la représentation d'une ethnie mais porter un autre nom. Dans certains cas, le biais peut être

²⁰ « Clearly a hierarchy exists in which peoples will be represented in a typical Moiseyev performance. Echoing the political reality of the former USSR, Russia occupied (and continues to occupy) pride of place. Although theoretically the Moiseyev Dance Company represents all ethnic groups equally, in fact the bottom line appears in the company's official history, produced by the state printing house : « Russian folk dances occupy a place of primary importance among the dances of the many nationalities inhabiting the USSR » » (Chudnovskii (sic), cité par Shay 2002 : 75).

²¹ Les sources utilisées sont les programmes des Festivals des jeunes internationales et festivals culturels, des notices de documentaires des archives audiovisuelles nationales mongoles, des ouvrages sur l'histoire de la danse contenant des listes de chorégraphies ou des mentions disparates : Jav 1990, Dolgorsüren 1962, 1993, Lhagvasüren 2005, Nanjid 1999, 2009b, Oyuun et Saranchimeg (dir.) 2012.

²² En particulier sur les danses des années 1950, ou sur les danses créées en dehors de l'Ensemble national pour ces périodes, on dispose de très peu d'informations.

contourné car certains noms, qui ne sont pas des noms d'ethnies, restent aisément assignables à la volonté de mettre en scène une ethnie donnée : par exemple une danse des bols est associée aux Dörvöd, *Agsal* aux Torguud, *Göölöö* (nom propre) et *Cacal* (« Libation ») renvoient à des danses oirad, même s'il n'est pas possible d'en préciser l'ethnie. Ces cas sont précisés dans les notes. Les autres cas sont suffisamment rares pour pouvoir être considérés comme négligeables. Deuxièmement, certains noms d'ethnies peuvent être donnés à plusieurs chorégraphies : sauf dans les cas où l'existence de deux chorégraphies distinctes était manifeste (dates différentes, chorégraphes différents, existence d'archives), j'ai choisi d'éliminer les doublons. Troisièmement, dans les deux suites multiethniques que j'ai rencontrées (à l'exclusion de celle de Sevjid), j'ai comptabilisé les ethnies dans le tableau après les avoir identifiées dans la chorégraphie. Ces biais, on le verra, n'ont qu'une incidence mineure sur la tendance d'ensemble qui se dessine dans le tableau suivant.

Ethnies de l'est et Bouriates (15)	Ethnies du nord (6)	Ethnies du centre (4)	Ethnies de l'ouest (48)
Horchin 2	Caatan 2	Halh ²³ 4	Torguud ²⁴ 12
Dar'ganga 2	Darhad 4		Dörvöd ²⁵ 4
Üzemchin 3			Bayad 4
Bouriate 8			Hoton 5
			Urianhai 2
			Zahchin 1
			Myangad 1
			Kazakh 8
			Oirad (sans précision de l'ethnie) ²⁶ 11

Figure 30 Tableau des chorégraphies renvoyant à des ethnies du territoire mongol, 1945-1980

À rebours de l'idéal d'égalité présenté dans la suite, ce tableau montre que l'inégalité préside à la représentation des ethnies. Dans le répertoire de Moiseev, la Russie, pays qui domine l'URSS, prédomine. On aurait pu s'attendre à ce que, dans les chorégraphies mongoles, l'ethnie des Halh, très majoritaire, centrale et symboliquement très investie de connotations nationalistes, soit elle aussi particulièrement représentée dans la danse. Or tel est loin d'être le cas. En revanche, les groupes de l'ouest, Oirad et Kazakh, apparaissent prédominants dans les chorégraphies. L'importance numérique des danses oirad, qui apparaît constante sur toute la période examinée, s'explique par deux traits complémentaires. D'une

²³ Dont danses des aristocrates halh : *Hatad* (« Les reines »), *Eerenceg*.

²⁴ Dont *Agsal*, *Tovshuurtai* (« Le tovshuur » [luth torguud]), *Tohuu gason n'* (« Les Tohuu » [chausses torguud]), *Judar* ou *Shudar*, etc.

²⁵ Dont *Ayagatai* (« Danse des bols »).

²⁶ *Göölöö*, *Dörvön oirad* (« Les quatre Oirad »), *Cacal* (« Libation »), *Baruun mongolyn büjig* (« danse des Mongols de l'ouest »), diverses danses dont le titre comporte « *biëlgee* » comme *Gurvan hüühnii biëlgee* (« *Biëlgee* de trois jeunes femmes »).

part, il s'agit d'une danse qui reste vivace sur le territoire mongol, alors que les danses des autres ethnies sont réputées disparues : elle constitue donc une référence récurrente. D'autre part, la diversité inhérente aux Oirad, groupe composite, offre un panel varié de danses ayant une base commune. Le *bii biêlgee*, qui possède des traits communs à tous les Oirad, mais aussi des traits distinctifs de chaque sous-groupe, constitue ainsi une danse idéale pour représenter la diversité ethnique mongole. Or, si le *bii biêlgee* constitue bien un autre modèle pour penser l'ethnicité dans la danse, c'est moins la diversité ethnique que l'adéquation idéale de la proposition une ethnie = une danse qu'il permet d'interroger.

4.2 À chaque ethnie sa danse ?

Dans la conception socialiste de *l'ugsaa*, empruntée à la notion d'ethnos (*êtnos*) telle que l'a redéfinie l'ethnologue soviétique Bromley (Bromley 1980 : 154, Berelowitch 1998 : 136-137 Bertrand 2002 : 222), une ethnie est un groupe caractérisé essentiellement par une culture. Cette culture comprend différents éléments tels qu'habitat, modes de production, techniques artisanales, ou encore coutumes de mariage, rituels initiatiques, etc. mais aussi des modes d'expression « artistiques » comme la broderie, la musique ou encore la danse. Selon une telle conception, à chaque ethnie devrait correspondre une danse, c'est-à-dire non une seule pièce de danse, mais une forme de danse, un style de danse, une façon de danser. La danse mongole qui s'élabore au Conservatoire et à l'Ensemble national dans les années 1960 va dans ce sens : empruntant au modèle Moiseev, elle veut donner à chaque ethnie du territoire mongol sa danse. Exercices et chorégraphies prennent ainsi le nom d'ethnies mongoles, s'inspirant de mouvements observés chez des populations locales.

Cependant une telle approche paraît assez artificielle, puisque ces danses des ethnies mongoles ne sont en somme que des chorégraphies réinventant les propriétés gestuelles de chaque ethnie. Le *bii biêlgee*, au contraire, est, en tant que danse locale, porteuse de ses propres particularités qui la distinguent des danses d'autres ethnies mongoles. Mais surtout sa pratique est partagée entre différents sous-groupes, au sein des Oirad, chacun de ces sous-groupes étant réputé posséder un *bii biêlgee* qui lui est propre. Les subdivisions ethniques au sein des Oirad, qu'on retrouverait dans les façons de danser le *bii biêlgee* semblent donc propres à illustrer l'adéquation de l'ethnographie soviétique une ethnie = une culture = une danse. On trouve ainsi, dans le dossier UNESCO (voir chapitre 3), des formulations comme « des formes de Biyelgee propres aux différents groupes ethniques » ou « exprimant des identités ethniques distinctes ». Nanjid écrit de même que « Urianhai, Torguud, Dörvöd, Bayad, Zahchin, Kazakh, Hoton, Ööld, Myangad... bien qu'ils soient semblables, ils comportent des particularités (*onclog*) spécifiques²⁷ (*övörmöc*) » (Nanjid 1999 : 31). La recherche de traits formels, inscrits dans les gestes du *bii biêlgee*, correspondant à des particularités (*onclog*) de chaque ethnie renvoie d'abord à une vision surplombante de l'ethnicité dans le *bii biêlgee* : à chaque ethnie sa danse.

²⁷ Urianhai, torguud, dürved (sic), bayad, zahchin, kazak (sic), hoton, ööld, myangad... adil töstei bolovch bas övörmöc onclogtoi bilee.

Toutefois, la difficulté à faire du *bii biêlgee* un ensemble de gestes systématiquement distinctifs des ethnies incite à voir dans la danse moins un reflet des taxinomies ethniques qu'un lieu où la norme ethnique est réaffirmée de façon située.

4.2.1 Tout est dans le « style » ?

S'il existe quelques groupes possédant des particularités thématiques marquées, comme les Hoton et le *bii biêlgee* illustrant les gestes de la préparation de la farine d'orge, ou encore la danse du chasseur et de l'aigle des Kazakh (voir chapitre 2), certains chercheurs s'attachent plutôt à souligner la diversité du *bii biêlgee* en termes formels. Ainsi pour Pegg (2001 : 90-91) danser le *bii biêlgee*, c'est performer l'identité des groupes ethniques à travers le style propre à chacun de ces groupes. L'idée d'un « style » associé à chaque ethnie n'est pas sans rappeler la notion de « style ethnique » popularisée par Leroi-Gourhan :

« Cette particularité ethnique, qui transforme la banale énumération de haches, de soufflets et de formules matrimoniales en expression de 'l'esprit' d'un peuple, est inaccessible à la classification verbale, c'est un style qui a sa valeur propre et qui baigne la totalité culturelle du groupe » (Leroi-Gourhan 1964 : 90).

Ainsi compris, le style ne s'incarnerait pas seulement dans des thématiques ou des traits formels distinctifs, mais colorerait indiciblement les mêmes objets, de façon à les rendre différents : le style est cet élément indéfinissable mais immanquablement reconnaissable et générateur d'identité (dans notre cas, d'identité ethnique). Lorsque Pegg souligne que le style traverse même les gestes d'imitation communs à tous les groupes oïrad, elle s'inscrit bien dans cette tradition : « These [actions common to all] are performed in their own styles... and serve to reinforce identity in terms of ethnicity... » (Pegg 2001 : 91). Or, l'observation fine des mouvements d'évocation des gestes quotidiens tels que la toilette, la fabrication du feutre ou celle du cuir, infirme systématiquement l'existence d'un tel « effet de style », qui semble relever plutôt d'un effet de discours. De plus mes interlocuteurs, interrogés sur ce point, semblent plutôt enclins à soutenir l'opinion inverse, selon laquelle les gestes d'imitation de la vie quotidienne (*hödölmör*) sont, la plupart du temps, parfaitement semblables d'une ethnie à l'autre (par exemple Nambardulam, Cerendulam, Balgan, Bayartai, etc.). Faut-il alors voir, dans cette affirmation de l'ethnomusicologue britannique, la projection de sa propre vision du « style » ? Une courte description semble suggérer que l'idée de « différences » stylistiques est en fait réductible au constat de mouvements différents d'une ethnie à l'autre :

« Each group performs group affiliation and difference through its own style. For instance, when Baits /Bayad/, Dörbets /Dörvöd/, and Zakchins /Zahchin/ dance "Joroo Mor'" (Ambling Horse), imitating the rhythmic movements of such a horse, Baits shake the shoulders and chest severely; Dörbets spread their arms and pulsate first their shoulders and then each arm in turn; and Zakchins kneel with two arms outstretched, palms downward, making pulling actions towards the body. » (Pegg 2001 : 90)

Tout en parlant de style, Pegg évoque des mouvements différents faits par différentes ethnies, dans une danse qui porte un nom commun. Pourquoi ne pas dire, tout simplement : « Bayad, Dörvöd et Zahchin font des mouvements différents les uns des autres dans la danse *Joroo Mor'* » ? En soutenant d'une part que le « style » colore même les mimes communs à toutes les ethnies, en décrivant d'autre part les différences stylistiques comme différents mouvements chez différentes ethnies, la description de Pegg reflète l'ambivalence constitutive du recours à la notion de style, qui oscille entre des propriétés formelles repérables et l'expression insaisissable d'un « esprit » collectif.

Or l'expression *namba törh* est, pour Nanjid (à qui on doit un ouvrage qui porte ce titre) et pour plusieurs de mes interlocuteurs, porteuse de cette même ambivalence : elle désigne à la fois la « manière » (*maniêr*) insaisissable, l'esprit de chaque ethnie, sensible dans la danse, et la forme (*törh*), descriptible, repérable, de certains mouvements, qui en serait l'expression. C'est pourquoi je propose de traduire *namba törh* par « forme stylistique²⁸ ». Malgré l'ambivalence constitutive de la notion, Nanjid et mes interlocuteurs se montrent particulièrement attachés à trouver dans la forme descriptible des mouvements des traits « propres » ou « particuliers » (*övörmöc*, *onclog*) à chaque ethnie. Pour Nanjid, le *namba törh* repose sur l'analyse des « mouvements de base » (*üнденсн һөдөлгөөн*), mouvements opposés aux « mouvement d'imitation » (*илерһиилеһ һөдөлгөөн*), qui les précèdent dans l'ordre d'exécution, et sont censés être propres à chaque ethnie.

4.2.2 À chaque ethnie ses « mouvements de base » ?

La théorie de Nanjid, où la « forme stylistique » de chaque ethnie s'incarnerait dans ses « mouvements de base », a le mérite de chercher à établir, sur la base d'une analyse des mouvements dansés, l'existence de traits formels propres à chaque ethnie. Cette idée générale (à chaque ethnie ses « mouvements de base ») est si répandue en Mongolie qu'elle constitue un prisme quasiment incontournable pour aborder le *bii biêlgee*. De fait, durant la plupart du temps de l'enquête, j'ai moi-même cherché à apprendre et comprendre quels étaient les mouvements de base de chaque ethnie. Ce prisme est si puissant, sur le terrain, qu'il peut sembler évident, à première vue, de considérer que chaque ethnie qui pratique le *bii biêlgee* possède effectivement des « mouvements de base » qui constituent sa particularité (*onclog*). Pourtant, pousser à terme l'analyse de Nanjid, comme j'ai tenté de le faire, s'avère révélateur à la fois des limites de ce mode de description et de son efficacité normative. Commençons donc par adopter le point de vue de Nanjid.

L'analyse formelle du *namba törh* reposerait sur la combinaison de la description des mouvements de cinq parties du corps :

²⁸ Parfois Nanjid emploie *namba* seul au lieu de *namba törh*, parfois elle l'emploie simplement au sens de « forme » des mouvements, parfois enfin elle l'emploie dans son sens courant de « tenue, maintien » : les danses *halh* en particulier sont pour elle caractérisées par leur solennité, leur « tenue » (*nambatai*).

1. Position des pieds (*höliin zogsolt*)
 2. « Assise²⁹ » (*suult*)
 3. Frappés d'épaules (*mörnii cohilgo*)
 4. Projection des mains (*garyn hayalaga / cacalt*)
 5. Mouvements du torse (*ceej biëiin hödölgöön*)
- (Nanjid 1999 : 33-36, 2009a : 43-49)

En premier lieu, chacun de ces niveaux de description peut servir à différencier les mouvements de chaque partie du corps caractéristiques de certaines ethnies. Par exemple, la façon de « jeter les mains » (*gar hayah*) permet de décrire et de distinguer le style de plusieurs ethnies.

Groupe ethnique	Nom du mouvement
Urianhai	« Jeter au niveau des hanches » (<i>Tashaand hayah</i>)
Dörvöd	« Jeter au niveau de la taille » (<i>Büselhiid hayah</i>)
Zahchin	« Jeter sur les côtés » (<i>Hajuud hayah</i>)
Bayad	« Jeter qui s'élargit » (<i>Delgej hayah</i>)
Torguud	« Jeter en aspergeant » (<i>Cacaj hayah</i>)

Figure 31 Tableau des gestes de « jeter les mains » distinctifs de plusieurs ethnies, établi à partir de Nanjid 1999, 2009a.

Mais ce serait surtout, selon Nanjid, par la combinaison entre ces niveaux qu'on pourrait caractériser précisément le style du *bii biëlgee* de chaque ethnie :

« Le *bii* national (sic) kazakh se fait par des mouvements typiques de trois ou quatre sortes. [...] Le style caractéristique de base de la danse kazakh se danse ainsi : un frappé net et sec alterné des deux épaules, les deux bras étendus, légèrement pliés au niveau du coude, et les épaules frappent au rythme de la musique³⁰. » (Nanjid 1999 : 30)

Or dans les faits, Nanjid ne mène jamais à terme l'analyse systématique des mouvements de base ou des traits formels qui seraient, selon elle, propres à différencier chaque ethnie : elle se contente de réaffirmer le grand principe d'une distinction des *namba törh* par ethnie, sur la base d'éléments très ponctuels comme ceux que je viens de citer, ne mobilisant qu'une partie des critères et qu'une partie des ethnies concernées. C'est donc vers l'observation directe des mouvements du *bii biëlgee* eux-mêmes qu'il faut se tourner. Guidé par cette proposition formelle, j'ai cherché à pousser jusqu'au bout l'idée selon laquelle on pouvait identifier le *bii biëlgee* d'une ethnie par ses « mouvements de base ». Les limites rencontrées dans cette démarche sont révélatrices de la dimension plus normative que descriptive de la notion de « forme stylistique » de Nanjid.

²⁹ Le terme mongol englobe les positions genoux fléchis, agenouillé ou assis.

³⁰ *Kazak (sic) ündesnii* [coquille pour *ündestnii* « de l'ethnie » ?] *bii n' gurvaas dörvön hev shinjiin hödölgöönöör biëlegdeg*. [...] *Kazak büjgiin ündsen namba n' hoër möriig hurc tod sol'boj cohilohdoo hoër garaa tohoigoor бага zereg nугалан örgösөн байдлаар мөрний cohilgyn ayasaar hödölgön (sic) biëldeg*.

Dörvöd, Bayad, Hoton : mouvement de base repérable avec variabilité faible

C'est le cas pour le *bii biêlgee* des Dörvöd, des Bayad et des Hoton. Fréquemment enseignés, les mouvements de base de ces trois ethnies sont bien définis et donc faciles à repérer.

Le *bii biêlgee* dörvöd se danse jambes croisées. Le mouvement de base consiste en de petites projections des poignets, fermés, alternativement à l'avant et à l'arrière des hanches. La tête bouge et se place en opposition des mains. La vidéo, réunissant plusieurs *biich*, illustre le fait que même les menues variations liées à l'idiosyncrasie des danseurs tendent à se dissoudre dans l'adéquation à un mouvement type. C'est pourquoi la reconnaissance en est si facile (voir vidéo 34 : Dörvöd).

Si le mouvement de base du *bii biêlgee* bayad est tout aussi bien défini et repéré, il laisse néanmoins la place à une plus grande variabilité d'un *biich* à l'autre (voir vidéo 35 : Bayad). Le mouvement de base se fait les jambes écartées, très fléchies. Les bras sont balancés d'un côté à l'autre du corps, en de grands mouvements amples, que la tête, oscillant d'un côté à l'autre, accompagne. On peut reconnaître ce principe à l'œuvre chez tous les danseurs de la vidéo, mais on voit aussi que la tête penche plus ou moins, que les bras se tendent plus ou moins, que leur direction est plus ou moins sur les côtés, etc. Toutefois, cette variabilité dans l'exécution du mouvement n'entrave pas vraiment sa reconnaissance en tant que mouvement typiquement bayad.

Le *bii biêlgee* hoton est un autre cas bien repérable : le bras est tendu, la main aussi, paume vers le haut, tandis que l'autre main, en flexion, coude plié est à hauteur de poitrine. On inverse ensuite la position en un mouvement sec et brusque (pour les mouvements de base hoton, voir par exemple vidéo 1 : *Ih tatlaga*). De façon générale, l'idiosyncrasie des danseurs affecte moins la forme même du mouvement que chez les Bayad, ce qui le rapproche du cas dörvöd. Or, j'ai pu observer une vidéo d'archive qui montre un *biich* (non identifié) présenté comme Hoton, mais dont les mouvements de base ne correspondent pas aux critères formels. Persuadé qu'il s'agissait d'une erreur de la voix off (comme cela peut arriver), je m'en ouvre à mes amis *biich* hoton qui identifièrent des mouvements hoton, en réalité reconnaissables non à la forme mais à la caractéristique dynamique : « sec et brusque ». Cet exemple rend compte du fait que les « mouvements de base » ne sont pas seulement repérables à leur « forme », mais aussi à leur dynamique particulière.

Deux bii biêlgee reconstitués : mouvement de base ou séquence de mouvements

Certains *bii biêlgee* comportent une histoire retraçable sur quelques décennies : ils ont été « reconstitués » après avoir supposément disparus. Cas unique, le *bii biêlgee* myangad ne semble être représenté que par la danseuse Nambardulam. Non seulement le fait qu'il n'y ait qu'une représentante simplifie le travail de comparaison en le réduisant à la portion congrue, mais cette représentante, d'origine halh mais mariée en pays myangad, a aussi elle-même reconstitué le *bii biêlgee* myangad en interrogeant les anciens du village. Pour les mimes, qui

sont réputés semblables d'une ethnie à l'autre, elle a repris ceux qui étaient communs à d'autres ethnies (coiffure, toilette, fabrication du feutre, etc.), mais elle y a adjoint des « mouvements de base », en prenant soin qu'ils ne ressemblent à ceux d'aucune autre ethnie. Ce premier cas de reconstitution prend donc pour modèle les schémas *dörvöd*, *bayad* et *hoton*, moins la variabilité idiosyncrasique, par la force des choses.

Mais dans d'autres cas, le *bii biêlgee* reconstitué tend au contraire à faire disparaître d'éventuels « mouvements de base » derrière une formalisation quasi-chorégraphique. En septembre 2013, à l'occasion du festival de l'association *Ih Högsüü*, lors de l'inauguration, sous l'étiquette « *Ööld* », dansaient cinq femmes que je ne connaissais pas. Originaires d'Erdenebüren, le district *ööld*, ces femmes faisaient des mouvements assez dissemblables les unes des autres, et de fait assez désordonnés : il ne m'était pas possible d'y reconnaître un mouvement de base. En interrogeant ces femmes après l'événement, il est apparu qu'elles ne se prétendaient pas *biich*, qu'elles ne connaissaient pas vraiment le *bii biêlgee ööld*, et qu'elles avaient surtout dansé en faisant des mouvements à leur gré, pour s'amuser. Elles étaient principalement venues pour le concours de costumes. En 2015, j'eus enfin l'occasion de me rendre à Erdenebüren pour rencontrer la professeur de danse du centre culturel et enquêter *in situ* sur le *bii biêlgee ööld*. Elle m'a alors expliqué que le *bii biêlgee ööld* avait disparu mais qu'il avait été reconstitué par un professeur de danse du Conservatoire d'Ulaanbaatar, S. Narangerel, avec l'aide du chercheur S. Battulga, sous forme d'une séquence de mouvements bien réglés à exécuter sur une musique composée : une véritable chorégraphie (voir vidéo 36 : *Ööld*). On y distingue les gestes de prière, de préparation du cuir, mais aussi plusieurs gestes ornementaux. Pourtant, la reconnaissance du *bii biêlgee ööld* repose moins sur de tels mouvements, qui pourraient être identifiés comme les mouvements de base, que sur la séquence ainsi fixée, qu'on pourrait même dire chorégraphiée.

Urianhai, une ethnie entre deux eaux ?

Dans d'autres ethnies, le cas se complique par l'existence de points de référence divergents. Ainsi, le *bii biêlgee urianhai* relève de chacun des deux modèles que l'on vient de croiser. Le *bii biêlgee urianhai* le plus connu, celui notamment que Nanjid reprend dans ses chorégraphies, que connaissent les enfants de la génération des cinq mille *biich* (voir chapitre 3), est une séquence de mouvements composée par Samjid. Or, ces mouvements, dûment interprétés, relèvent tous de gestes d'imitation. Comme l'explique Samjid, « il y a huit sortes (*töröl*) de *bii biêlgee Urianhai*³¹ » (cf. *Ih Högsüü* (film) 2013) : *cacal* (« Libation »), *mörgöl* (« prière »), *ilig, aldlah* (« brassée »), *shudrah* (« vérifier » les pierres à briquet), *tatlaga* (« traction »), *joroo mor'* (ambleur), *amaa tatah* (« tirer sur la bouche » du cheval) ». Samjid admet qu'il a lui-même assemblé, à la façon d'une mini-suite de danses *urianhai*, ces « mouvements »,

³¹ *Urianhai bolbol naiman töröliin biitei.*

piochés auprès de différents maîtres, en une séquence type qu'il enseigne à présent à tous ses disciples (voir vidéo 37 : Urianhai 1).

Mais si Samjid fait figure d'autorité concernant le *bii biêlgee* urianhai, il n'est pas le seul *biich* urianhai reconnu, ce qui laisse la possibilité (contrairement au cas *ööld*) d'enquêter auprès d'autres *biich* pour voir s'il n'y aurait pas, malgré tout, un mouvement de base. Or, la pratique des *biich* urianhai de Hovd, originaires de Duut ou de Mönhhairhan, converge bien vers un geste aisément reconnaissable, paumes face à face au niveau de la poitrine, qui, malgré de menues variations ou déformations, reste bien identifiable (voir vidéo 38 : Urianhai 2). Pourtant un tel geste ne se trouve absolument pas chez Samjid. On pourrait alors suggérer qu'il y a deux traditions urianhai, celle de Bayan-Ölgii, représentée par Samjid, et celle de Hovd, représentée par Cerendulam et d'autres. Mais supposer cela, c'est aussi admettre qu'il n'existe pas un mouvement type pour cette ethnie, remettant par là même en cause le caractère généralisable de l'affirmation de départ.

Touva : y a-t-il un mouvement de base ?

Le *bii biêlgee* touva constitue l'autre extrême du continuum dont le *bii biêlgee* dörvöd (avec Bayad et Hoton) était le point de départ. Contrairement à ces trois danses, le *bii biêlgee* touva n'est pas formalisé, ni même mentionné par Nanjid. Son « mouvement de base » est de fait pratiquement inconnu à la capitale, chez les chorégraphes ou chez les *biich* d'autres ethnies. Lors de mon enquête à Cengel, le district touva, j'ai pu rencontrer les cinq femmes considérées comme capables de faire du *bii biêlgee* touva. La vidéo (voir vidéo 39 : Touva) les montre en train d'effectuer un mouvement ornemental, qui sert d'introduction aux gestes d'imitation, comme les « mouvements de base ». À mon sens il faut être d'assez mauvaise foi, en les comparant, pour y reconnaître un mouvement commun. Tout au plus pourrait-on, en forçant les choses, repérer des points communs entre les plus âgées, qui privilégient un mouvement de poignets ondulatoire doublé, sur le côté, paumes vers le bas, et d'autres similitudes entre les deux plus jeunes, qui réalisent plutôt des mouvements alternés non doublés, au niveau des hanches. Mais même ainsi, au sein de chacun de ces deux groupes, les divergences restent nombreuses, et cela ne résout en rien le problème posé, à savoir l'exigence d'un mouvement type pour une ethnie donnée. Au contraire, si l'on suivait la piste incertaine de deux familles de mouvements dépendant des générations, comment pourrait-on s'attacher à penser l'adéquation entre l'ethnie et le mouvement, si le mouvement doit changer à chaque génération ?

En revanche, on retrouve dans le *bii biêlgee* urianhai reconstitué par Samjid des mouvements très proches de certains gestes du *bii biêlgee* touva, en particulier *cacal*, *ilig* et *aldlah*. Samjid les associe à des mimes, mais les Touvas n'y voient que des mouvements ornementaux. Or, l'un des *biich* dont Samjid a appris précisément les mouvements en question se nommait Höhtaguu, nom à consonnance turcophone plus que mongole. Bien que Samjid présente ce Höhtaguu comme Urianhai, il est possible qu'il ait été plutôt un représentant du

bii biêlgee touva. De fait, les Touvas de l'actuelle république de Touva dépendaient auparavant d'une région administrative appelée Tannu Urianhai (couvrant l'actuel territoire de la république de Touva et le nord-ouest de l'actuelle Mongolie, d'Uvs au lac Hövsgöl), et sont parfois appelés Urianhai. Les Mongols parlent quelques fois des Touvas Urianhai pour les distinguer des Altain Urianhai (« Urianhai de l'Altai ») qu'on nomme plus couramment Urianhai. La proximité géographique entre la localisation principale de ces deux ethnies, mais aussi la confusion fréquente entre les ethnonymes peut expliquer la facilité avec laquelle, chez Samjid, des mouvements transmis par un Touva sont devenus des mouvements typiques des Urianhai de Bayan-Ölgii. Mais cet exemple témoigne aussi de la grande porosité des mouvements aujourd'hui reconnus comme typiques, entre ethnies voisines. Bien sûr, cela n'invalide en rien le fait qu'aujourd'hui, le *bii biêlgee* de Samjid soit considéré comme typiquement urianhai. Mais cela ne clarifie pas la recherche d'un mouvement de base dans le *bii biêlgee* touva. Pour ma part, cet exemple suffirait à montrer la limite de l'adéquation mouvement de base / ethnie. Malgré cela la professeur de danse du centre culturel de Cengel, qui étudie en master à la SUIS sous la direction d'Erdenehorloo, disciple de Nanjid, a résolument décidé de trouver ce mouvement de base. Elle cherche donc, collectant, comparant les mouvements, à trouver le mouvement typique du *bii biêlgee* touva que je n'ai pas su trouver. Faute de le découvrir, elle sera peut-être amenée à le « reconstituer » elle-même ?

Kazakh et Torguud, hors concours

Il existe certaines ethnies pour lesquelles avoir ou ne pas avoir de mouvement de base importe en somme assez peu. En effet, avant d'en venir à la distinction des mouvements, un certain nombre d'autres éléments sautent aux yeux et permettent de les identifier avec certitude. Kazakhs et Torguud se distinguent d'emblée fortement par leur répertoire (voir chapitre 1). Outre le répertoire, les Kazakhs sont aussi immédiatement reconnaissables au costume distinctif et à l'accompagnement à la dombra (parfois au chant), sur des airs binaires et diatoniques, dont la mélodie même se distingue de la couleur pentatonique des airs mongols. Cela n'empêche pas d'y repérer des « mouvements de base », faits de petits mouvements de poignets, impliquant relativement peu les épaules, rudes et brusques. Mais ceux-ci apparaissent d'une importance relative au regard des traits saillants distinctifs du costume et de la musique.

Le *bii biêlgee* torguud est souvent dansé sous la forme d'une séquence de cinq danses (les *Torguudyn tav*) composée par Pürevjal, ce qui le rapproche des modèles Ööld et Urianhai (de Samjid). Mais cette séquence n'est pas un assemblage de mouvements sur une même musique : il s'agit plutôt d'une forme de Suite de cinq danses : à chacune correspond une musique différente. Enfin, ces cinq danses peuvent aussi être exécutées séparément. Chacune comporte, il est vrai, des mouvements distinctifs, qui ne ressemblent à aucun autre *bii biêlgee*. C'est le cas en particulier des balancements de mains de *Ereen havirga*, ou des mouvements de bras de *Helhee*, par lesquels on ouvre d'ailleurs cette séquence. Mais nul besoin de connaître par cœur

ces éléments : les Torguud sont aisément repérables d'une part par l'accompagnement au *shanz* ou *shudraga* (luth à trois cordes, à table en peau de serpent) de l'autre par le port distinctif des *tohuu* (chausses de feutre et de cuir) au lieu des *gutal* de cuir à pointe recourbée typiques des Mongols. Ainsi, même s'il existe des mouvements de base qu'on peut chercher à repérer sans trop de peine dans ces *bii biêlgee*, ceux-ci apparaissent finalement assez secondaires par rapport à un ensemble de traits permettant une identification beaucoup plus immédiate et, dans une certaine mesure, bien plus efficace. Cela ne signifie pas qu'ils n'ont aucune importance. On peut dire plutôt que leur valeur est relative à leur inscription dans un faisceau de traits (musique, costume, etc.) potentiellement porteurs de distinction.

L'identification d'une ethnie par ses mouvements de base apparaît donc un exercice à géométrie variable selon les ethnies concernées. Si l'examen des mouvements de base peut permettre l'identification claire des danses de certaines ethnies, il apparaît parfois de moindre importance. La reconnaissance d'une ethnie dans le *bii biêlgee* peut dépendre aussi de la connaissance qu'on a des costumes, des musiques qui lui sont associées, voire d'éléments extérieurs à la performance dansée, par exemple le fait que le commentateur annonce le nom de l'ethnie, ou encore le fait qu'on reconnaisse tel *biich*, dont on connaît l'ethnie. De ce point de vue, elle dépend moins d'un élément particulier qui serait strictement gestuel que d'un faisceau d'éléments qui peuvent s'associer de différentes manières.

Par ailleurs, l'idée de mouvement de base apparaît moins efficace comme principe descriptif que comme principe normatif. D'une part, les mouvements de base constituent une norme permettant d'illustrer l'identité ethnique de chaque *bii biêlgee*, soit qu'ils permettent de forger un *bii biêlgee* distinctif (comme dans le cas myangad), soit qu'on cherche, parmi des façons de faire qui divergent selon les *biich*, un principe d'unité (avec succès comme dans le cas bayad, ou de manière moins convaincante comme dans le cas touva). D'autre part, les *bii biêlgee* de certaines ethnies sont plus fréquemment mobilisés par les chorégraphes ou dans des événements de masse qui renforcent la normalisation des « formes stylistiques », allant dans le sens de Nanjid. Ce second phénomène est illustré en particulier par le continuum entre les Dörvöd, Bayad et Hoton d'une part, bien connus et souvent mobilisés, et les Touvas de l'autre, plus isolés, ayant moins subi l'influence normative des « formes stylistiques » de Nanjid. Des cas intermédiaires comme le cas urianhai laissent voir différentes façons de normaliser le *bii biêlgee*, soit en fixant des séquences quasi-chorégraphiées de mouvements, soit en recourant à des mouvements de base : de manière symptomatique ces deux normes ne se recoupent pas pleinement. Dans tous les cas, le caractère systématique de l'identification d'une ethnie par ses mouvements de base fait défaut. Comment expliquer alors l'omniprésence d'un discours visant à associer une ethnie et des « particularités » (*onclog*) gestuelles ? Le cas zahchin, que je n'ai pas évoqué dans la liste ci-dessus mais sur lequel je reviens un peu plus bas, permet de déplacer la question de l'identification systématique des mouvements de base à leur identification située.

4.2.3 Vers une définition située de l'*onclog*

L'onclog en perspective

Les particularités (*onclog*) ethniques apparaissent comme un sujet incontournable en entretien avec les *biich*. Après avoir longtemps joué le jeu en posant systématiquement la question « Quelle est la particularité (*onclog*) du *bii biêlgee* torguud (bayad, hoton...) ? » à mes différents interlocuteurs, j'ai décidé lors de mes derniers entretiens d'éluder la question, pour laquelle je juge alors avoir obtenu suffisamment d'éléments (y compris certains qui, comme on vient de le voir, montre la pertinence toute relative de la notion). Le fait me frappe en cours d'entretien avec la *biich* et joueuse de luth *shanz* Cembel, de l'ethnie torguud : quels que soient les points d'entrée, et mes stratégies pour *ne pas* parler de l'*onclog*, mon interlocutrice y revient systématiquement par des biais variés, comme si l'entretien ne pouvait avoir lieu sans tourner autour de ce thème. Ainsi, lorsque je l'interroge sur son parcours scolaire et professionnel :

« R : Où avez-vous obtenu votre diplôme ?

C : À Hovd, en 1965-1966 : je suivais les cours qu'il y avait au Théâtre dramatique et musical. C'est là que j'ai reçu mon diplôme. [...] je connais tous les *biêlgee* des Torguud [...] [dans la musique] il y a un *onclog* du *bii biêlgee* torguud ; chaque *bii biêlgee* possède ses propres frappes, ses propres mélodies. Voilà l'*onclog*³² ! » (Cembel)

Ou quand je cherche à comprendre les clés de l'interaction musicien / danseur :

« R : Quand quelqu'un fait le *bii biêlgee*, vous, quand vous jouez du *shanz*, à quoi vous faut-il prêter attention ?

C : Il ne doit pas se tromper sur la « forme stylistique » (*namba törh*), voilà ce à quoi il faut faire attention³³. » (Cembel)

Dans mon esprit, la question appelait plutôt une réponse du type « il faut s'adapter aux mouvements du danseur » ou « il faut être attentif au moment où il salue pour finir la mélodie en même temps que la danse ». Mais on voit que Cembel la dévie aussitôt pour en revenir à l'importance des traits distinctifs de l'ethnie, qu'elle les appelle *onclog* ou *namba törh*. Il s'agit ici de comprendre quand et comment les *biich* mobilisent ces catégories normatives qui rappellent plus ou moins la théorie de Nanjid.

Les « particularités » (*onclog*) revendiquées en entretiens par les *biich* de différentes ethnies sont souvent moins élaborées que les « mouvements de base » évoqués plus haut. Ainsi le *onclog* du *bii biêlgee* myangad selon Nambardulam est que « les paumes sont toujours vers le haut » (*algaa deeshee*). Celui du *bii biêlgee* dörvöd selon Bayartai est qu'on « projette la cage thoracique » (*havirga hayalah*). Ou encore pour Horolsüren, le *bii biêlgee* urianhai se caractérise

³² R : Haana tögssön be?

C : Hovdod. 1965-1966 Högjimt dramyn tēatryn derged kurs baidag baisan. Tend surj tögssön. [...] Torguudyn büh biêlgeeg medne. [...] Torguudyn biêlgeeni onclog n' biêlgee tusbürdee öör öör cohilt, ayatai shüü. Terüügeeree onclogtoi.

³³ R : Öör hiin biêlj baihad ta shanz toglohdooyuug anhaarah estoi ve?

C : Namba törhöö aldmaargüi baina gedgiig l anhaarmaar baigaa.

par le fait que « la tête ne bouge pas » (*tolgoi hödlöhgüi*). Or ces convocations d'éléments très localisés de la description des mouvements s'avèrent de fait souvent insuffisantes pour distinguer le *bii biêlgee* d'une ethnie de façon absolue. Ainsi, Zolboo définit le *onclog* du *bii biêlgee* zahchin exactement selon les mêmes termes que Horolsüren emploie pour le *bii biêlgee* urianhai. De même, Magzdai explique que chez les Hoton, le *onclog* veut que les paumes soient toujours vers le haut (*algaa deeshee*), comme dans la définition myangad. La définition de ces *onclog* « mineurs » par rapport aux mouvements de base, apparaît tout aussi inappropriée pour faire système que les mouvements de base. Mais la prise en compte du contexte d'énonciation montre qu'il s'agit en réalité moins de définir un système de mouvements correspondant à des catégories ethniques que de caractériser sa propre ethnie, de façon souvent assez relative : par exemple, la tête ne bouge pas chez les Zahchin, sous-entendu *alors qu'elle bouge* chez les Hoton ou chez les Dörvöd – et qu'on puisse dire qu'il en va de même chez les Urianhai n'a ici pas d'importance. Les paumes vers le haut chez les Hoton s'opposent à la tendance de certains mouvements de *bii biêlgee* bayad à mettre les paumes un peu moins vers le haut, ce qui donne l'impression qu'elles sont tournées vers le bas³⁴. En d'autres termes, parler du *onclog* ce n'est pas construire un système où chaque *bii biêlgee* posséderait des traits gestuels qui n'appartiendraient qu'à son ethnie ; c'est parler de l'ethnie de façon située, du point de vue de sa propre ethnie, par comparaison avec quelques autres *bii biêlgee* qui peuvent s'en distinguer sur tel élément précis. Cette hypothèse est confirmée par ce que j'appellerais des erreurs de perspective. Ainsi, il arrive que des *biich* peu ou mal informés, en tentant de définir l'*onclog* de leur ethnie, fassent des erreurs manifestes dans la caractérisation des *onclog* d'autres groupes, lorsqu'ils tentent de les définir par rapport à eux-mêmes : ainsi la Urianhai D. Otgonbayar évoquant les particularités urianhai, le met en perspective avec d'autres types de gestes que, dit-elle, on ne trouvera jamais chez les Urianhai : « Le *biêlgee* « La fourche » (*ac*), avec les jambes autour de la taille, c'est un *biêlgee* qu'on trouve chez les Dörvöd³⁵. » Or, il est bien connu que *Ac* est un *bii biêlgee* des Hoton, et non des Dörvöd. On peut comprendre que, pour une personne du sud de Hovd, les lointains Dörvöd et les non moins lointains Hoton, du nord de la province d'Uvs, se confondent dans cette perspective éloignée. Mais le cas existe aussi indépendamment de la distance géographique. Ainsi, pour les Bayad Idesh et Gombojav, le *bii* des Hoton *Seten Zaluu* est un *bii biêlgee* dörvöd – alors que ces trois ethnies sont voisines. Ce type d'écart confirme *a contrario* que la plupart des *biich* perçoivent l'adéquation entre ethnie et particularité gestuelle (*onclog*) du point de vue, situé, de la définition de l'*onclog* de l'ethnie qu'ils représentent, et non d'un point de vue surplombant qui se voudrait systématique. On comprend mieux dès lors l'impossibilité de dessiner un système gestuel qui soit en parfaite adéquation avec le système ethnique.

³⁴ Cette idée de paumes vers le haut est par ailleurs assez largement partagée dans le *bii biêlgee*, et est fréquemment expliquée comme un signe de respect, sans qu'il soit nécessairement précisé de destinataire de ce respect (la nature, les montagnes, les entités invisibles, les aînés...).

³⁵ *Ac biêlgeegee gej hölöröö havchij biêldeg biêlgee Dörvödöd baigaa yum.*

La seule façon de catégoriser le bii biêlgee, c'est l'ethnie

À ces cas de superposition interethnique, où une même caractéristique gestuelle se trouve revendiquée par des membres d'ethnies différentes, répond le cas inverse de distinction à un niveau infra-ethnique. Les Zahchin sont répartis sur cinq districts de la province de Hovd (Manhan, Zereg, Möst, Altai, Üênch). J'avais cru repérer chez les Zahchin des deux districts les plus méridionaux (Altai et Üênch) des façons de danser très différentes de celle de Badamceceg, de Manhan. En fin de terrain, j'ai eu l'occasion de rencontrer Zolboo, un *biich* zahchin du district d'Altai aujourd'hui installé à la capitale et bien intégré dans les réseaux associatifs. Je décide de lui faire part d'une hypothèse : au-delà des particularités ethniques, n'y aurait-il pas, pour une même ethnie, des particularités distinctives de chaque district ? De fait j'ai aussi en tête le cas urianhai (Urianhai de Hovd vs. Urianhai de Bayan-Ölgii), évoqué plus haut. Pourtant, la réponse de Zolboo est sans équivoque :

« Z : On parle des *biêlgee* torguud, zahchin, bayad, hoton etc. La distinction (*yalгаа*) entre eux c'est que dans le *biêlgee* zahchin, la tête ne bouge pas, et ainsi de suite.

R : C'est ethnie par ethnie, c'est bien ça ?

Z : Oui, c'est distinctif (*yalгаа*).

R : Et il y a aussi des différences (*öör*) district par district ?

Z : Des distinctions (*yalгаа*) ? non, pour quoi faire ? c'est la même chose (*adilhan*).

R : Mais par exemple, Banzaa, Otgonbayar ou votre mère, leurs mouvements sont un peu différents (*ondoo*)...

Z : Il y a peut-être des différences (*ondoo*) dans leurs mouvements, mais avant tout, le *biêlgee* est le même (*ijil*). Ce serait plus de l'ordre de l'apprentissage de chacun. La différence elle est dans la manière de celui dont on a appris, et la façon dont on se l'approprie pour soi³⁶. » (Zolboo)

Zolboo, on le voit, ne nie pas qu'il y ait des différences observables dans les mouvements de chaque *biich*. Toutefois, pour lui, elles ne sauraient renvoyer qu'à une variation idiosyncrasique. Toute autre possibilité de catégorisation que l'ethnie, comme celle que je propose (district par district) est écartée d'un revers de main catégorique. Toute située qu'elle soit, la catégorie ethnique a, pour la danse, valeur d'autorité absolue. Les deux situations

³⁶ Z : Torguud, zahchin, bayad, hoton biêlgee geed yariad baina. Ed naryn yalgaa gevel zahchin biêlgee gehed tolgoi hödölgüi geh met yanz yanzyn baina.

R : Yastan yastangaar baina.

Z : Tiim yalgaa baina.

R : Bas sum sumaar öör baina uu?

Z : Yalgaa baih uchirgüi. Adilhan.

R : Jisheelvel Banzaa guai, Otgonbayar guai, tany eejin hödölgöönüüd joochon ondoo baina.

Z : Ted naryn hödölgöön ondoo bolohoos bish biêlgee ijil. Hünii surc gej neg yum baina.

Hünees surj avsan surc, ööriin bodoj setgej baigaa n' ondoo shüü dee.

suivantes suggèrent un des lieux où s'élabore l'association, qui fait autorité, entre une catégorie ethnique et des caractéristiques gestuelles.

« *Tu me copieras cent fois...* »

En 2013, je retourne à Manhan, où j'avais appris en 2010 quelques mouvements de *bii biêlgee* de la part de Badmaeceg (Badmaa pour les intimes). Après les questions d'usage et de bienvenue, Badmaa m'interroge en ces termes : « Alors, tu as bien étudié ? c'est quoi la particularité (*onclog*) du *bii biêlgee zahchin* ? ». Un peu pris de court, j'hésite : la question sur *onclog* invite, j'en ai déjà fait l'expérience, à caractériser la danse par une description de son mouvement de base. Or le mouvement de base de la danse zahchin qu'elle m'a enseigné – et dont je me souviens parfaitement pour l'avoir longuement analysé dans mon travail de master – saurais-je trouver les mots mongols pour en décrire correctement toutes les subtilités ? Je m'interroge : attend-elle vraiment de ma part une analyse choréologique, qu'elle s'imagine peut-être devoir être le but et le produit de mon enquête ? Dois-je entrer en toute franchise dans le débat qui me tracasse, et lui révéler qu'en fait, au centre et au sud de Hovd, les Zahchin ne dansent pas du tout de la même façon ? ou bien faut-il sobrement recourir à une autorité livresque et réciter un passage de Nanjid, ce qu'en l'occurrence je serais bien en peine de faire ? Je commence à m'embrouiller dans une réponse qui se veut nuancée et qui n'est que confuse. Badmaa m'arrête aussitôt : « Tu ne te souviens pas ? C'est le frappé des omoplates (*dal cohih*) ! Je te l'avais bien dit pourtant. Tu as oublié ! ». Je reprends mon souffle. Badma se moque éperdument d'analyses choréologiques comparées, celles de Nanjid comme les miennes. Ici, l'autorité, c'est elle, et ce qui l'intéresse, c'est que son disciple sache parfaitement sa leçon. Dorénavant, je saurai quoi répondre quand elle me posera la question.

Quelques jours plus tard, j'interroge plusieurs de ses élèves, que Badmaa fait répéter en vue du prochain festival. Voici ce que dit l'une d'entre elles, E*, âgée de treize ans, en présence de Badmaa, qui l'a choisie parmi d'autres pour répondre à ma question : qu'est-ce qui te plaît dans le *bii biêlgee zahchin* ?

« Le cambré, avec le frappé des omoplates (*dal cohih*), oui, ça me plaît beaucoup ! Car ce qui distingue le *biêlgee zahchin* des autres *biêlgee* c'est le cambré avec le frappé des omoplates, c'est sa spécificité distinctive (*övörmöc yalgaa*), c'est pourquoi c'est cela qui me plaît le plus. » (E*, non enregistré)

La jeune fille, choisie par Badmaa, se comporte ainsi en disciple parfaite : en répondant à la question sur ses goûts personnels, elle met en exergue la particularité du *bii biêlgee zahchin* de Badmaa, selon les termes exacts dans lesquels celle-ci la lui a enseignée. Connaître une danse c'est aussi maîtriser les termes clés qui permettent de la caractériser.

Dans ces deux exemples, on voit que la définition de l'*onclog* n'est pas associée à un système d'analyse du geste : elle est située. Mais elle n'en est pas moins fortement chevillée à une identité ethnique qui fait autorité. Cette autorité s'ancre dans l'expérience située de chaque

biich, qui apprend à définir les particularités de sa danse selon un discours type, en même temps qu'il apprend les mouvements de la danse. Dans les faits, la catégorie ethnique renvoie moins à un système de gestes, distinct selon les ethnies, qu'à une taxinomie des ethnies qui précède la danse. Plutôt qu'un système de distinctions gestuelles, tel que suggéré par Nanjid, c'est la définition située des particularités du *bii biêlgee* de chaque ethnie qui permet d'inscrire dans la danse des catégories ethniques qui lui sont en fait extérieures.

En somme, il est impossible de voir dans le *bii biêlgee* des particularités ethniques composant un système objectivable. Le *bii biêlgee* n'est pas ce système idéal où une ethnie = une forme dansée. L'adéquation entre danse et ethnie repose moins sur l'analyse de gestes objectivement identifiables (même si ceux-ci entrent en ligne de compte) que sur la combinaison entre un discours normatif définissant l'*onclong* de chaque ethnie d'une part et de l'autre une identification implicite relative à l'identité du *biich* plutôt qu'à celle de sa danse. Cela étant, il reste à comprendre comment on passe du situé au système, de la norme associant un *bii biêlgee* à une ethnie à la légitimation de toute une conception de l'ethnicité, c'est-à-dire un consensus pratique sur la façon dont les catégories ethniques s'articulent entre elles pour constituer un niveau pertinent de taxinomie.

4.3 Une « Robe de soie brune » en partage

La partie précédente a établi que l'association entre une ethnie et certains mouvements relève moins d'un point de vue analytique que d'un point de vue situé, moins d'une description que d'une norme. Toutefois, si cela explique bien la façon dont s'élabore une norme ethnique dans la danse, cela ne rend pas encore compte de la façon dont, de manière située, on envisage l'ensemble des ethnies comme un système d'ethnicité.

Il n'est pas rare, en anthropologie, de considérer les grands textes mythologiques ou cosmogoniques comme l'expression de modèles relationnels. L'exemple le plus connu d'une telle démarche réside dans l'analyse par Lévi-Strauss d'un ensemble de récits, collectés par Boas parmi les Indiens de la côte canadienne, et notamment les Tsimshian, constituant ce qu'il appelle « la geste d'Asdiwal ». Les aventures, rocambolesques et parfois fantastiques, que traverse le héros Asdiwal, et en particulier le récit de ses mariages, sont perçues par le célèbre structuraliste comme des modèles ou, pour reprendre l'expression de l'auteur, des « schèmes à fonction normative » (Lévi-Strauss 1996 [1973] : 203) d'alliances préférentielles parmi les Tsimshian³⁷. Reprenant en partie cette démarche, la sibérieniste et mongoliste Roberte

³⁷ Il s'agit aussi, pour Lévi-Strauss, en faisant apparaître la logique latente du mythe, de montrer comment celui-ci réfléchit inconsciemment à la contradiction entre la norme et la réalité. Ainsi, « en renonçant à chercher dans le mythe un tableau toujours fidèle de la réalité ethnographique, nous gagnons un moyen d'accéder parfois aux catégories inconscientes » (Lévi-Strauss 1996 [1973] : 209) ou encore « toutes les antinomies conçues, sur les plans les plus divers, par la pensée indigène ... sont en fin de compte assimilées à celle, moins apparente, mais combien réelle, que le mariage avec la cousine matrilatérale cherche à surmonter sans y parvenir, comme le confessent nos mythes dont c'est là, précisément, la fonction » (Lévi-Strauss 1996 [1973] : 205).

Hamayon (1990a : 151-286, chapitre intitulé « L'épopée prise au mot »), suivie en cela par Charles Stépanoff (2014a : 201-203, section intitulée « Le modèle épique »), propose de considérer l'épopée comme un modèle, à la fois un modèle idéal des vertus viriles incarnées par le héros épique et un modèle normatif des relations d'alliance. Les « légendes » (*domog*) associées au *bii biêlgee* n'ont pas l'ampleur de grands récits mythologiques ou épiques ; il s'agit bien plutôt de courts récits, de bribes d'éléments de sens³⁸ glanés au gré de nombreux entretiens. Toutefois, s'il est permis de traiter de tels matériaux à l'image des grands mythes et épopées de la tradition structuraliste française, l'examen des différentes versions de la légende qui accompagne la danse *Hüren torgot* pourrait bien servir, sinon de modèle normatif pour les populations locales (rien ne permet en effet d'étayer ce genre d'hypothèse), du moins de modèle conceptuel ou à défaut heuristique, pour penser non plus la relation d'alliance, mais les relations entre les ethnies.

Le *bii Hüren torgot* (« Robe de soie brune³⁹ »), présentant des « mouvements souples et fluides » (*uran uyan hödölgööntei*, Baast) accompagnés de vièle, n'aurait pas retenu mon attention au-delà du raisonnable, sans la combinaison remarquable entre un titre particulièrement obscur et une difficulté à classer de façon définitive ce *bii* dans le répertoire torguud ou dans le répertoire zahchin. Le *bii* m'a été montré pour la première fois par la *biich* zahchin Battulga, d'Üênch, en 2010, lors de mon premier terrain. Mais pour mon interlocutrice zahchin privilégiée, Badamceceg (Zahchin de Manhan), il s'agissait d'un *bii* torguud, non zahchin. De fait, certains Torguud (parmi lesquels Davaadorj), la revendiquent comme une partie intégrante du répertoire de leur ethnie. Mais à l'inverse certains *biich* Zahchin (Otgonbayar) considèrent au contraire que ce *bii*, typiquement zahchin, n'existe pas chez les Torguud, soutenus en cela par certains Torguud comme Cend-Ayuush⁴⁰. Enfin, d'autres, Zahchin ou Torguud, dont Battulga, Chuluunbat et Baast, coupent la poire en deux, admettant que les deux ethnies peuvent compter *Hüren torgot* dans leur répertoire propre.

Le titre signifie littéralement « Robe de soie brune », par référence à la tenue portée par un danseur exceptionnel, dont on ignore le nom, qui aurait le premier dansé ce *bii*. Toutefois la collecte de plusieurs interprétations de cette légende révèle, derrière cette explication simple, une certaine complexité relationnelle qui semble s'ancrer dans une réalité géographique et sociale : la proximité des peuplements torguud (district de Bulgan) et zahchin (districts d'Altai et d'Üênch) au sud de Hovd, et la fréquence des échanges entre ces deux groupes ethniques. La confrontation de plusieurs versions de la légende, collectées auprès de *biich* zahchin et torguud des districts d'Altaï, Üênch et Bulgan, permet d'éclairer, au-delà de la question de l'attribution de l'origine de la danse à telle ou telle ethnie, le rapport entre *biich* zahchin et *biich* torguud dans ces territoires du sud de Hovd, et au-delà, de comprendre

³⁸ Pour cette raison, on parlera de « récit », plus neutre, ou de « légende », reprenant en cela la traduction du mongol *domog*.

³⁹ La couleur *hüren* renvoie en mongol à une teinte de brun rougeâtre, à un rouge bordeaux ou vineux. Pour les chevaux, elle peut correspondre aux robes bai ou bai cerise ou à certains alezans foncés. *Torgot* est l'adjectif formé sur le mot « soie » (*torgo*). Le mot « robe » (ou *deel*) est sous-entendu.

⁴⁰ Dont le père est pourtant censé avoir été un des Torguud qui connaissaient ce *bii*.

comment la circulation des danses entre différents groupes ethniques contribue à renforcer l'ethnicité véhiculée par la danse.

4.3.1 Deux récits de la « Robe de soie brune »

La première version que je propose est celle de Sh. Otgonbayar, une Zahchin du district d'Altaï, qui passe pour une des représentantes les plus exemplaires du *bii biêlgee* zahchin.

« Il y a une légende pour la danse Robe de soie brune : une personne d'Altaï, qui savait très bien faire le *biêlgee*, se rendit au *sum* de Bulgan. Là se déroulait une noce. Notre visiteur d'Altaï *sum*, passant devant, s'arrête pour y prendre part. Entré [sous la yourte où se déroulait la fête], [...] il y avait tant de gens qu'il n'y avait plus de sièges pour s'asseoir. Aussi, au lieu de lui dire « Prenez place en haut⁴¹ », on le laissa s'asseoir « en bas » de la yourte. Ce visiteur portait un *deel* brun ; il fit un très beau *biêlgee*, qui surpassait tout. Alors ces gens de Bulgan, voyant cela, firent : « cette personne danse vraiment très bien le *biêlgee* » et l'invitèrent à s'asseoir « en haut ». Ils le saluent avec respect, le traitent avec déférence, et au moment de partir, l'accompagnent à la porte⁴². [...] Mais au fait, se disent-ils [après le départ de l'homme], comment s'appelle ce *biêlgee* ? Comme l'homme portait un *deel* brun, on appela ce *biêlgee* *Hüren torgot* « Robe de soie brune ». Et voilà toute la légende. [...] *Hüren torgot* est [issu de l'histoire] d'une personne d'Altaï qui danse devant des personnes de Bulgan. C'est un *biêlgee* zahchin. Chez les Torguud, il n'y a pas de *Hüren torgot*⁴³. » (Sh. Otgonbayar)

Ce petit récit est centré sur la prestation remarquable d'un visiteur, inconnu de l'assemblée, dans un contexte de noce. Le visiteur est visiblement un étranger à la famille, puisqu'on ignore son nom et qu'on le néglige à son arrivée. Pourtant, dans un second temps, sa prestation admirable lui vaut d'être traité comme un hôte honorable : assis « en haut », fêté, respecté, raccompagné au seuil. Mais il disparaît comme il est venu, anonyme, et seule reste sa danse. Pour l'identifier, on n'a que sa tenue, un *deel* de soie brune. Seule certitude, c'est un Zahchin (du district d'Altaï) qui se présente chez des Torguud (du district de Bulgan), comme le réprecise à plusieurs reprises Otgonbayar. L'identification ferme du district d'origine (Altaï)

⁴¹ « Asseyez-vous en haut » (*deeshee suu*) c'est-à-dire au fond de la yourte, près de l'espace d'honneur, où s'assoient les visiteurs de marque (aînés, lamas, étrangers, etc.) et loin de la porte, où se tiennent généralement les cadets et surtout les enfants qui peuvent ainsi entrer et sortir facilement sans perturber le déroulement de la fête. L'expression fait office de formule d'accueil au visiteur. En cas de forte affluence dans une noce, les visiteurs se succèdent aux places d'honneur, y restant juste le temps de saluer la famille qui accueille et de boire un thé.

⁴² Accompagner un hôte sur le départ au-delà du seuil de la yourte est une marque supplémentaire de respect et passe, comme la plupart des règles de l'hospitalité, pour attirer la bonne fortune.

⁴³ *Hüren torgot odoo domogtoi. Hüren torgotyn manai Altaigaas neg saihan biêldeg hün yavaad Bulgan sumand orson baigaa. Tegeed neg hurim bolj baisan. Tegeed ter hurim deer yavaad orson baigaa bol ter Altai sumyn ter hün. Tegeed orson chin' tegeed ter hurim hii baigaa ulsuud chin' teriig heden üed üzüüleed yamar gedeg yum orj baigaa barag [...] suudal muudal baihgüi geed dooshoo suugaad, suulgaad deeshee suu gej helehgüi. Baij baigaa ter hün tend harin biêlsen baigaa baina l daa. Neg hüren deeltei hün baisan baigaa. Tegeed neg saihan biêlgee biêlsen hamgiin goë. Tegeed Bulgany ter ulsuud chin' odoo öshöö haraad ih saihan biêldeg hün baina ingeed deeshee suu geed odoo, ter hüniig hüindleed mendleed [...] tegeed haalgaa yavuulchihaad ene biêlgee yamar nertei baigaa gesen chin'. Ter hün hüren deeltei baisan uchraas hüren torgot gedeg ner ögsön. Tiim domogtoi baihgüi yüü. [...] Altai sumyn hün Bulgan sumyn hünd biêleed Hüren torgot geed biêlgee bolson baigaa. Zahchin biêlgee. Torguudad Hüren torgot gej baihgüi.*

et de l'ethnie du visiteur va de pair avec l'affirmation que *Hüren torgot* est une danse du répertoire zahchin, et non torguud. Cette légende (*domog*) de l'origine du nom de la danse *Hüren torgot* sert donc aussi à asseoir l'identification du *bii biêlgee* à une ethnie donnée : le danseur de la légende étant un Zahchin, la danse *Hüren torgot* qu'on connaît aujourd'hui ne peut être que Zahchin. Toutefois, tout le monde ne partage pas cette opinion.

La seconde version est relatée d'un point de vue torguud. Chuluunbat, quoique Zahchin originaire d'Altaï, passe aujourd'hui pour un des détenteurs les plus en vue du *bii biêlgee* torguud. En effet, son père, installé à Bulgan, s'est si bien intégré parmi les torguud que lui et son fils passent pour d'éminents représentants du *bii biêlgee* torguud. C'est donc en toute logique du point de vue torguud qu'il s'exprime en racontant sa propre version de la légende.

« C'était chez les Vangiin Torguud, [à l'époque où] il y avait un Van⁴⁴. Il y eut un Naadam organisé par le prince, un Naadam de bannière. [Il vint] un homme vêtu d'un *deel* qui n'était pas blanc⁴⁵, mais de soie brune, de couleur brune, c'est-à-dire un peu rouge, et cet homme donc fait son *biêlgee* puis s'en va. Qui est-ce ? Nul ne le connaît. On s'interroge : cet homme qui vient de danser, l'homme au *deel* de soie, qui est-il ? Mais le danseur a disparu. [...] Ce danseur, quel danseur incroyable. D'où est-il ? Qui est-il ? On ne peut mettre la main dessus. Alors les gens récupèrent les mouvements, récupèrent le *biêlgee* de l'homme vêtu de soie brune, et l'appellent « Robe de soie brune ». [...] C'est mon père qui m'a raconté cela. Il devait l'avoir entendu de Pürevjal, puis l'ayant entendu de lui, il me l'a raconté à son tour⁴⁶. » (Chuluunbat)

Le récit de Chuluunbat contient peu ou prou les mêmes ingrédients que celui d'Otgonbayar. Un inconnu se présente à une fête. Remarqué pour sa prestation dansée, il disparaît sans qu'on puisse l'identifier autrement que par son vêtement, un *deel* de soie brune, qui donne son nom à la danse tant remarquée. Ce second récit se distingue cependant du premier par l'absence de l'indication selon laquelle le fameux danseur serait un Zahchin, et par la mise en exergue du caractère à la fois ancien et torguud du récit. Plusieurs éléments en témoignent. Tout d'abord, l'occasion festive n'est pas une noce, fête (*nair*) familiale, mais un Naadam, littéralement « festival », soit un grand rassemblement public comprenant notamment des jeux sportifs (course de chevaux, lutte, tir à l'arc) et probablement des spectacles et compétitions artistiques. La différence serait anodine, s'il ne s'agissait d'un *naadam* de bannière (*hoshuu*) organisé par un prince (*noën*) portant le titre de Van, régnant sur

⁴⁴ Titre nobiliaire datant de l'époque mandchoue.

⁴⁵ Couleur attendue pour un *deel* typique d'homme torguud, en contexte festif ou cérémoniel.

⁴⁶ *Ene Vangiin torguud Van hün baysan, noën hünii naadam bolson baina, hoshuuny nadaam. Tegsen chin' iim caagan deel bish, Hüren torgo, hüren ongotoi, hüren geheer ulaan, tiim deeltei iim hün tegeed biêlech yaosan baigaa. Hen n' geed tanih hün bish. Sayany ter biêldeg hün, torgotoi hün yamar hün be gej anh asuusan. Gehdee nögöö büjigchin alga bolson. [...] Ter sayany büjigchin, yamar goë büjigchin, ter haanahynh, yamar hün be getel oloogüi. Tegeed hüren torgotei ter hünii biêlgee ulsuud olj avaad l, hödölgöönii olood, tegeed hüren torgot ner ögsön baigaa. [...] Manai aav tegsh yar'j baysan baihgüi yüü nadad. Nögöö ene hünees sonsson baih èstoi. Pürevjal guai gesen, tiimee ? teheer ene hünii yaria, ene hünd yariad ene nadtai yar'j ögööd...*

ceux qu'on appelle les Vangiin Torguud (litt. les Torguud du Van⁴⁷). Plus précisément encore, le titre Van fait référence, pour les Torguud de Bulgan, à Mishig Van, le prince de la fin du XIX^e siècle à la cour duquel Pürevjal, principal maître (aujourd'hui décédé) du *bii biêlgee* torguud et plus ancien *biich* connu à ce jour, aurait appris le *bii biêlgee* torguud. Il s'agit donc de l'évocation implicite d'un contexte riche de sens et évocateur des fondements culturels de l'identité torguud actuelle. D'autre part, Chuluunbat clôt son récit en faisant valoir la légitimité de celui-ci : il lui vient de son père, qui l'avait lui-même appris de Pürevjal. Ce faisant, il remonte à plusieurs générations de représentants légitimes de la culture torguud. Ces deux ensembles d'éléments convergent pour souligner l'ancienneté et le caractère torguud de la légende, suggérant par là-même qu'il pourrait bien en être ainsi de la danse elle-même.

Cet effet de suggestion ne revient pas pour autant à affirmer que le *bii Hüren torgot* serait exclusivement torguud. En effet, si Chuluunbat se garde d'insister, comme le fait Otgonbayar, sur l'identité Zahchin du danseur, il n'affirme pas non plus qu'il serait Torguud. De fait, pour Chuluunbat, le *bii* serait commun aux deux ethnies :

« C'est les deux, zahchin et torguud. [Du côté des Zahchin] Battulga fait ce *biêlgee*. Les mouvements sont pareils, mais... qui le fait déjà, Cend-Ayuush, le Torguud, son père c'est qui déjà, Gangaa⁴⁸. »

Il rejoint ainsi la Zahchin Battulga (d'Üênch), selon laquelle l'identité ethnique n'est pas le cœur du problème : « torguud ou zahchin, peu importe⁴⁹ ».

De fait, le récit est porteur d'un troisième niveau d'interprétation : outre l'explication du nom de la danse et la revendication identitaire en termes ethniques, on peut y lire aussi un récit de transmission de la danse. En effet, il ne s'agit pas seulement, comme chez Otgonbayar d'un danseur dont on admire la danse : le *bii* fait l'objet, après le départ du visiteur, d'une véritable réappropriation de la danse : c'est en « se réappropriant », en « retrouvant » (olj avaad, olood) les mouvements qu'ils éprouvent le besoin de la nommer. Une fois le danseur parti, quelle que soit son ethnie, la danse, elle, reste chez les Torguud de Van. Le récit de Chuluunbat est donc moins un récit d'origine porteur d'une revendication identitaire ethnique qu'un récit de transmission, chez les Torguud, d'une danse venue d'ailleurs – des Zahchin peut-être (puisque la question est laissée en suspens).

⁴⁷ Le terme Vangiin est aujourd'hui considéré comme renvoyant à l'un des « clans » (*ovog*) torguud, mais il renvoie historiquement à l'organisation administrative de la région à la fin du XIX^e siècle, où une partie de la population torguud était gouvernée par un prince ayant rang de Van. Selon certains, le pays torguud était divisé entre deux frères, l'aîné ayant rang de Van, le cadet rang de Beil. Ce serait là l'origine du nom de deux des « clans » torguud reconnus aujourd'hui : les Vangiin Torguud et les Beiliin Torguud. Les autres clans sont, selon l'intellectuel torguud J. Jaadamba, taijiinhan (de taij / taishi, autre rang nobiliaire, plus élevé, ordinairement attribué aux « ministres » (cf. Munkh-Erdene 2010 : 280), ou aux « princes de sang » dans la lignée gengiskhanide, hoshuud (parfois distingué comme un groupe ethnique à part entière), hovogiinhan (de Hovog sair, lieu d'où serait partie une migration torguud, voir chapitre 1).

⁴⁸ *Zahchin, Torguud hoër l n' baigaa. Battulga egch hiine. Hödölgöön n' adilhan gehdee, hen guai gedeg chin'. Cend-Ayuush, torguudyn. Aav n' hen gej baigaa. Gangaa gej...*

⁴⁹ *Torguud ch bish, zahchin ch bish.*

4.3.2 Apprendre les *bii biêlgee* d'autres ethnies

Ce que suggère la légende de *Hüren torgot*, ce n'est pas seulement qu'un même *bii biêlgee* peut être pratiqué par plusieurs ethnies : c'est, plus précisément, qu'une pièce de répertoire appartenant à tel groupe ethnique peut être transmise à un autre groupe ethnique. Contrairement à ce qu'indiquent les revendications de *onclog* examinées dans la partie précédente, ce phénomène n'est pas qu'une légende : il est confirmé dans la pratique, ainsi que le confirme le témoignage de Balgan.

R : Avez-vous appris le *biêlgee* d'autres ethnies ? Ou bien est-ce que vous dansez seulement le *biêlgee* hoton ?

B : Les *biêleech* par transmission traditionnelle, en plus de faire le *biêlgee* de leur propre ethnie (*yastan ündesten*), ils peuvent faire n'importe quel *bii biêlgee*, bayad, dörvöd, hoton, urianhai, zahchin, en fonction de leurs aptitudes propres. Certains *biêleech* – il y en a aussi – ne font qu'une seule sorte (*töröl*) de *biêlgee*. De notre côté, on a appris les huit ou neuf sortes (*töröl*) de *biêlgee* dans le *biêlgee* hoton. Mais on peut aussi faire le *biêlgee* bayad. Et on peut aussi faire le *biêlgee* dörvöd, et on peut aussi faire le *biêlgee* torguud, et zahchin. Ça dépend des aptitudes des gens.

R : De qui les avez-vous appris ?

B : Nous [on a appris] avec Zinameter *ah*, qui est de la même ethnie que nous. Et on a appris le *bii biêlgee* urianhai en le voyant faire (*harj sursan*). (...) le *biêlgee* de Baast est totalement différent. Otgonbayar aussi, c'est quelqu'un dont le *biêlgee* comporte des particularités (*övörmöc*). C'est de ces gens-là qu'on apprend, en les regardant (*harj surdag*). Norolhoo faisait le *biêlgee* « Les trois jeux virils ». C'est de lui qu'on a appris, en le regardant, les *bii biêlgee* des Zahchin. Un autre exemple : le *biêlgee* bayad, je l'ai appris en regardant Lhagva. En général, je regarde, je suis attentif aux mouvements (*hödölgöön*), à la manière (*namba*) pour apprendre en dansant (*harj biêlj sursan*).

R : Ces gens, vous les avez connus comment ? Par une association ? Vous avez fait des spectacles ensemble ?

B : Oui, on fait connaissance avec les uns et les autres lors des festivals d'arts folkloriques. Et puis il y a « l'association pour la transmission du *bii biêlgee* mongol », « l'association des *bii biêlgeech* », le « centre de formation » de Nanjid, toutes sortes d'associations⁵⁰. Là, on rencontre les gens en personne, on compare, on échange nos expériences. Il n'y a pas d'autres moyens d'apprendre le *bii biêlgee*, comme par une formation par exemple. C'est ça, transmettre de façon traditionnelle. « L'association pour la transmission du *bii biêlgee* mongol », en lien avec l'orchestre philharmonique national. Nous en sommes membres, et pour moi membre actif même⁵¹. » (Balgan)

⁵⁰ Voir chapitre 3.

⁵¹ R : *Ta öör yastny biêlgee sursan uu ? Esvel zövöhön hoton biêlgee biêlj baina uu ?*

B : *Öv ulamjlagdaj irsen biêleechid bol ööriinhöö yastan ündestnii biêlgeeg hiihees gadna bayad, dörvöd, hoton, urianhai, zahchin geed öörniihöö chadvaraaraa yamar ch biêlgee hij bolno. Zarim biêleechid bol zövöhön neg törliin biêlgee hiideg biêleechid ch baidag. Bid*

À travers ces exemples, Balgan indique qu'il est tout à fait loisible à un *biich* hoton (pourvu qu'il en ait les capacités) d'apprendre les *bii biêlgee* d'autres ethnies : l'apprentissage des « huit-neuf sortes » de danses de l'ethnie hoton auprès d'autres maîtres hoton est complété par l'apprentissage des danses de nombreuses autres ethnies (Bayad, Dörvöd, Urianhai, Zahchin, Torguud), auprès de plusieurs maîtres de ces ethnies : Baast, Otgonbayar, Nohorloo pour les Zahchin, Lhagva pour les Bayad, etc. Il souligne en même temps que l'organisation en associations et la participation commune à des festivals favorise ce genre d'échanges d'une ethnie à l'autre.

De fait, les noms cités par Balgan, dans cet extrait, mais aussi dans la suite de l'entretien sont ceux de personnalités bien insérées dans les réseaux de *bii biêlgee*, notamment par le biais d'associations. Une utilisation des entretiens, combinée à une analyse systématique des photos prises lors de divers festivals et rencontres de *bii biêlgee*⁵², permet d'esquisser une analyse des liens qui se tissent entre Balgan et des *biich* de différentes ethnies. Trois ensembles s'entrecroisent :

- 1) L'appartenance à une même ethnie : les Hoton.
- 2) L'appartenance à un même « pays d'origine » (*nutag*⁵³), la province d'Uvs.
- 3) Les occasions de collaboration dansée, par exemple dans le cadre d'associations ou de Festivals.

Il va de soi que ces trois critères ne sont pas mutuellement exclusifs. Le parcours de Balgan, né à Tarialan, ayant travaillé à Ulaangom, et installé depuis une petite quinzaine

naryn huv'd bol hoton biêlgee geed naim-ês törliin biêlgeeg бүгдгйг хийг сурсан байдэг. Bayadyn biêlgeeg хийг чадна. Dörvödiin biêlgeeg хийг чадна. Torguud zahchiny biêlgeeg хийг болно. Hünii өөрийн чадвараасаа шалтгаална.

R : Haanaas sursan be ?

B : Ene Zinameter ah, bid nar chin' neg yastny biêleechid. Ene хүнеес урианхай биêlgee харж сурсан.

R : Odoo ter hün Bayan-Ölgiid baidag tiim үү ?

B : Mmmhmm. Odoo ene Baast gedeg хүний биêlgee ih өөр биêlgeetei. Otgonbayar gedeg хүн бас ih өвөрмөц биêlgeetei. Ene хүмүүсээс харж сурдаг. Ene Norolhoo gedeg хүн Eriin гурван наadam gedeg биêlgee хүидег байсан. Ene хүнеес zahchiny биêlgeenүүдийг харж сурсан. Lhagva gedeg хүнеес bayadyn биêlgeeg харж сурсан байх жисheete. Tegeed l erөнхийдөө ийм хөдөлгөөнтэй, tiim nambatai байна гэж харж биêlj сурсан.

R : Ter хүмүүстэй яаг танилсан be ? Holboogoor uu ? Hamt togloлт хийг байсан uu ?

B : Bid nar chin' ardyn urlagyn naadmuudaar neg negenteigee танилцдаг. Tegeed Mongolyn бii биêlgee өвлүүлэх holboo, бii биêlgeechдiin holboo, Nanjid bagshiin surgaltyn төвүүд geh met holboонууд байдэг. Teren deer биêlgeetei уулзай харилцаа туршлага солilcoj яавдаг. Түүнеес бish биêlgeeg бол surgaltaas сурна гэж байхгүй. Өв уламжлагдaj залгамжлагдaj яавдаг. Mongolyn бii биêlgee өвлүүлэх holboo гэж улсын филарmony дerged байдэг. Bid nar ter holboony гishүүн. Би өөрөө төргүүлэгч гishүүн.

⁵² Sur les photos et la pertinence de leur étude dans une approche des réseaux en Mongolie, voir Delaplace 2008 : 293 ss.

⁵³ Une précision s'impose, sur la notion de *nutag*. Les chercheurs ont abondamment souligné que ce terme, souvent traduit par « pays natal », recouvre en fait moins une réalité territoriale qu'une réalité notionnelle. La notion est est à la fois relative et relationnelle plus qu'absolue et territoriale. Le *nutag* renvoie moins à une réalité territoriale qu'à une réalité relationnelle : ce qui nous manque, ce n'est pas seulement un territoire, mais ce sont les gens qui s'y trouvent. Le *nutag* est ce qui nous manque lorsqu'on en est éloigné (cf. Michelet 2013 : 118) ; si on est à la capitale, on peut évoquer sa province, si on est au centre de province, on peut évoquer son district natal, etc. (cf. Charlier 2016). Le *nutag* est enfin le lieu auquel on est attaché comme au vêtement d'un tissu adouci par l'usage (Legrain 2014 : 45). Balgan a quitté son « pays natal » au début des années 2000, néanmoins plusieurs membres de sa famille résident encore dans cette région ; à Tarialan (une sœur, notamment) et à Ulaangom (son fils aîné, notamment). C'est pourquoi il est pertinent de s'interroger sur son cas à partir de cette notion de *nutag*.

d'années à la capitale (pour les études des enfants), lui a permis de croiser la route de nombreux *biich*. De surcroît, il est particulièrement impliqué dans les réseaux associatifs.

1) L'ethnie et ses recoupements

Tout d'abord, les Hoton ne partagent pas seulement une même ethnie : ils sont originaires du même district, à Tarialan, ce qui crée d'emblée une superposition entre l'ethnie et le « pays d'origine ». Une exception toutefois : les « gens d'Erdenet », rencontrés par Balgan lors du record des 5000 *bii biêlgee* en 2013, à Ulaanbaatar. D'ethnie hoton, ces familles sont bien originaires de Tarialan, mais ont émigré, pour des raisons économiques, vers la ville minière et industrielle d'Erdenet : de fait, ils se trouvent bien souvent exclus des jeux de relations qui unissent entre eux les Hoton de Tarialan, même lorsqu'ils ont émigré à la capitale. Cela est bien montré par le fait que Balgan ignore jusqu'à leur nom (fait impensable s'agissant de gens du même *sum*) et les appelle « les gens d'Erdenet », appellation que j'ai conservée. D'autre part, des liens plus étroits se tissent entre lui et Arslan et Zayaa, des Hoton qui habitent la capitale et sont donc amenés à collaborer plus souvent lors de festivals. Zinameter, bien que résidant à Tarialan, est en revanche particulièrement impliqué dans les Festivals, où on le retrouve systématiquement.

2) Le « pays d'origine », des liens qui se prolongent à la capitale

En second lieu, si l'on considère que le « pays d'origine » peut inclure toute la province d'Uvs, Balgan, qui a vécu au chef-lieu de province, Ulaangom, a pu tisser des liens avec des *biich* d'autres ethnies, mais de la même province. Pour certains d'entre eux (les Dörvöd Hongor et Erdenebaatar, le Bayad Dashdorj), ces liens, qui remontent aux années 1990, quand Balgan habitait Ulaangom, sont devenus assez lâches. Seules quelques photos en témoignent. Pour d'autres, qui ont, comme Balgan, émigré à Ulaanbaatar, les liens se sont au contraire singulièrement renforcés à travers des collaborations toujours plus fréquentes, et un investissement associatif partagé. Par exemple, Balgan entretient des liens privilégiés avec la *biich* bayad Lhagva. En effet, celle-ci avait collaboré avec le père de Seten, l'épouse de Balgan, un autre *biich* très réputé à Ulaangom (aujourd'hui décédé), avant de mener au théâtre d'Ulaangom plusieurs collaborations avec Balgan et Seten. Dans la mesure où Lhagva, qui habite aussi à la capitale, participe aussi très régulièrement aux Festivals, elle et Balgan ont maintenu cette entente et ce lien. Même s'ils ne dansent plus aussi souvent ensemble, on les retrouve fréquemment en photo côte à côte dans les Festivals récents.

La collaboration avec Bayartai (Dörvöd-Bayad d'Uvs) et son mari semble avoir récemment pris le relais de cette entente privilégiée : Bayartai et Balgan, qui se sont connus à Ulaangom, habitent aujourd'hui tous deux la capitale et se sont notamment trouvés au cœur de l'organisation du Record des 5000 en 2013. Leur collaboration dépasse le cadre des réseaux habituels du *bii biêlgee*. Ainsi, en 2015, Bayartai, qui dansait à un spectacle organisé à la capitale pour l'anniversaire du *sum* de son père a invité Balgan et ses fils à y participer. Ils ont décidé ensemble de la façon dont danses et danseurs se succèderaient sur scène.

La Bayad Chuluun est moins proche de Balgan que Bayartai ou Lhagva, car bien que du même « pays d'origine », ils ne se sont rencontrés qu'à la capitale, par le biais des réseaux associatifs. Chuluun n'est pas seulement *biich* : elle est, comme Ganzorig, le fils de Balgan, une des rares personnes à maîtriser les airs de *bii biêlgee*, ce qui tend à les rapprocher.

3) la force des réseaux associatifs

Balgan apparaît bien sûr en photo avec de très nombreux *biich* rassemblés par les associations lors de grands festivals. Mais il y en a peu qu'il mentionne régulièrement en entretien, toujours avec l'admiration due à des pairs. Il s'agit des Zahchin Otgonbayar, Baast et Norolhoot, originaires de la province de Hovd et de l'Urianhai Samjid, de la province de Bayan-Ölgii. Bien qu'ils ne résident pas de façon permanente à la capitale, ces *biich* sont (ou étaient) les plus impliqués dans les réseaux associatifs, à l'instar de Lhagva, Chuluun, Bayartai ou Balgan lui-même. Il est donc logique qu'ils apparaissent en position privilégiée.

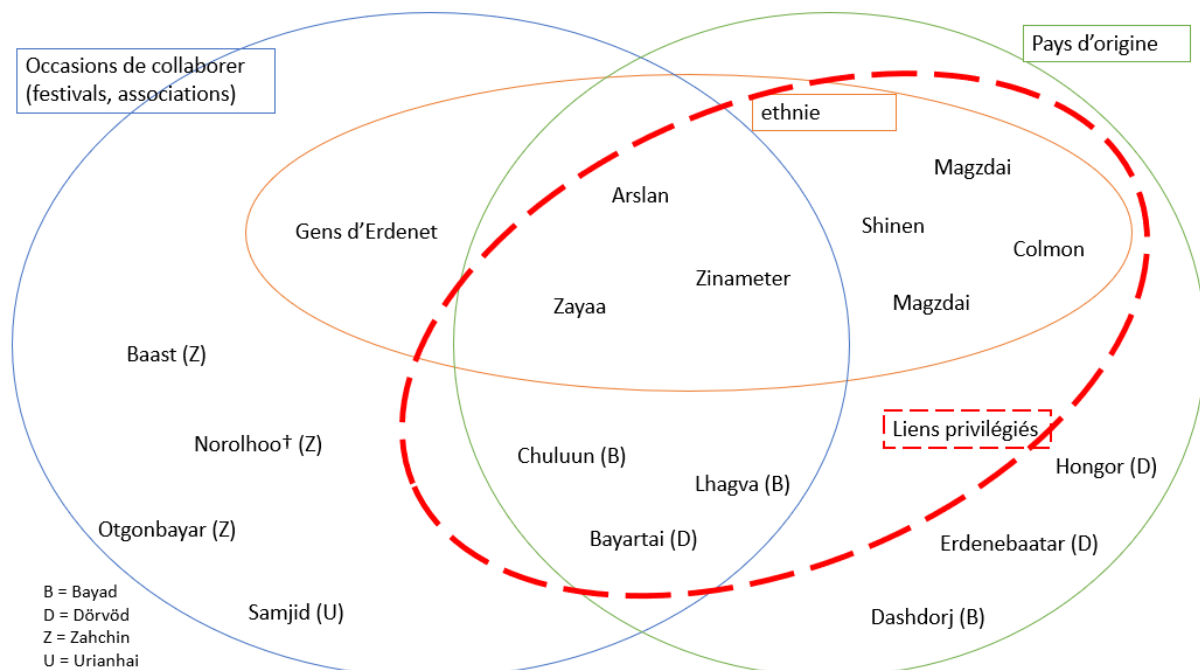


Figure 32 Balgan et ses réseaux

Quels liens sont privilégiés ? De toute évidence, les partenaires privilégiés de Balgan, pour la danse, sont moins déterminés par l'appartenance à une ethnie commune que par des critères comme la proximité de résidence et les opportunités de collaborer. Si l'ethnie n'est pas négligeable, c'est dans la mesure où elle est associée à la mise en réseau impliquée par le « pays natal » ou « pays d'origine » (*nutag*). Le lien assez faible entre Balgan et les gens d'Erdenet le montre par contraste. Lorsqu'à ces liens de « pays d'origine » vient s'ajouter la collaboration régulière, des liens particulièrement privilégiés se tissent, parfois plus forts en fonction des affinités (par exemple avec Lhagva ou Bayartai) qu'en fonction de l'ethnie (avec Arslan ou Zayaa). Toutefois, ces quelques exemples suffisent à montrer que la force de ces liens dépend

moins de l'appartenance à une même ethnie que des réseaux liés au pays d'origine ou aux associations et plus encore des collaborations régulières. Même s'il n'est pas évident de conduire ce type d'analyse auprès de nombreux *biich*, l'exemple de Balgan paraît pourtant assez significatif. La Torguud Buyanishig, installée à la capitale, possède un carnet d'adresses d'une épaisseur remarquable : on y trouve *tous* les numéros de téléphone de *tous* les *biich* torguud de son *nutag* de Bulgan (une quinzaine de personnes), mais aussi tous les numéros des Zahchin des districts voisins d'Altai et Üênch, qu'ils vivent au village ou ailleurs. Enfin, on y trouve aussi tous les numéros des membres de l'association *Bii biileg* de Lhagvasüren. On retrouve le même type de superpositions que celle observée dans le cas de Balgan : c'est l'occasion (réseaux de proximité du pays d'origine ou occasions de se fréquenter dans des festivals), plus que l'identité ethnique, qui fait les compagnons de *bii biêlgee*.

Les occasions de rencontres entre *biich* jouent donc un rôle clé dans ces apprentissages inter-ethniques qui rappellent celui évoqué dans la légende de « Robe de soie brune ». Ainsi, au sein de l'association de Lhagvasüren les Bayad Lhagva et Chuluun, les Torguud Buyanishig et Chuluunbat et la Zahchin Battulga, toutes des femmes, se sont retrouvées ensemble chez Chuluun pour m'aider dans mes recherches. À cette occasion, chacune a réalisé la danse de son ethnie, de façon que je puisse filmer et comprendre ce dont il s'agissait. Mais après la démonstration officielle est arrivé le temps des apprentissages : tandis que je jouais le rôle de l'élève, apprenant successivement quelques mouvements de danse bayad avec les *biich* bayad, quelques mouvements de danse torguud avec les Torguud, quelques mouvements de Zahchin avec la *biich* Zahchin, les autres *biich* profitaient aussi de la leçon pour se perfectionner dans le *bii biêlgee* de leurs compagnons. Dans l'entretien collectif, elles ont déclaré se retrouver périodiquement toutes les quatre ou cinq, ou avec d'autres *biich*, pour danser ensemble et s'enseigner les *bii biêlgee* les unes aux autres (voir chapitre 7 pour une description plus détaillée de cette situation). Cet apprentissage mutuel se fait entre pairs, et suppose de prêter une attention particulière aux *bii biêlgee* réalisés par les *biich* d'autres ethnies : on « apprend en regardant » (*harj surah*), comme le répétait Balgan. Le rôle de « fertilisation croisée » joué par les grands rassemblements festifs dans l'auto-apprentissage, a été bien mis en évidence, s'agissant de la musique, par Laurent Legrain (Legrain 2014 : 208-213). Legrain montre l'importance, à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, et ce jusqu'aux débuts de l'ère socialiste, des festivals de chants dans la constitution par certains chanteurs de vastes répertoires empruntant à des traditions locales variées. Les récits analysés par l'auteur montrent en effet la conscience aiguë de répertoires locaux d'une grande variété et d'une grande richesse, puisqu'on retrouve dans ces festivals « les représentants de répertoires et de savoir-faire différenciés ». Mais ces festivals mettent aussi en évidence l'importance de l'ampleur du répertoire dans l'évaluation des artistes : ainsi les chanteurs Luvsanbaldan et Damba ont manifesté leur qualité par la présentation trois jours durant de chants sans cesse renouvelés, différents entre eux et différents l'un de l'autre. De fait, les festivals sont donc

l'occasion pour chaque chanteur, par la rencontre d'artistes déployant un répertoire local original, d'agrandir son propre répertoire, de base généralement locale, en empruntant à des chanteurs venus d'autres localités. Mais alors que, dans le chant, la fertilisation croisée semble aboutir à des répertoires personnels dans lesquels l'origine de chaque chant devient secondaire par rapport au nombre de chants connus, qui doit être le plus grand possible, dans la danse au contraire, les distinctions ethniques restent fondamentales.

De fait, l'exemple des quatre *biich* souligne également que l'apprentissage de l'ethnie des autres va de pair avec la démonstration du *bii biêlgee* de sa propre ethnie. De fait, si Balgan connaît et enseigne fréquemment les *bii biêlgee* bayad, dörvöd, et autres en plus du *bii biêlgee* hoton, il ne se permettra jamais de les danser dans un Festival, pour un documentaire ou plus généralement en public. En somme, il n'est pas interdit d'apprendre de ses amis, mais en performance, un *biich* n'est censé danser que le *bii biêlgee* de sa propre ethnie, non celui des autres. Une troisième version de *Hüren torgot* suggère comment l'apprentissage des danses d'autres ethnies, loin d'être contradictoire avec la performance de la danse de sa propre ethnie, renforce au contraire la dimension identitaire de la danse.

4.3.3 Un troisième récit de la « Robe de soie brune »

Ce troisième récit de la Robe de soie brune est fait par Baast, qui passe pour un *biich* zahchin réputé, mais qui est en fait un Torguud originaire de Bulgan. Ayant passé toute sa vie active au district d'Altai, il est revenu s'installer en 2015, année où je le rencontre, au *sum* de Bulgan. Mönhdalai, directeur du centre culturel, participe à l'entretien.

B : *Hüren torgot* c'est vraiment le roi du pur *bii biêlgee*. Avec des mouvements souples et fluides. [...] *Agsal* est le plus important *biêlgee* torguud, mais en second c'est *Hüren torgot*. [...] Dans le *biêlgee* zahchin on l'appelle *Jalam har*. *Jalam har* et *Hüren torgot* ce sont les mêmes mélodies, les mêmes mouvements. Entre les deux, il y a vraiment toute une histoire. Deux personnes se disputaient pour savoir qui dansait le mieux. Le Torguud fit son *biêlgee* avec un *deel* brun, on l'appela *Hüren torgot*, mais le *biêlgee* du Zahchin, qui s'appelait *Jalam har*, était fait des mêmes mouvements fluides. [...]

M : Ce sont deux noms pour la même danse. L'une, zahchin, s'appelle *Jalam har*. L'autre pour les Torguud, s'appelle *Hüren torgot*.

B : Oui. La mélodie est la même, les mouvements sont les mêmes : des mouvements souples et fluides. Aucune distinction, c'est la même danse. [...] Voilà, c'est ça l'histoire. Une rencontre festive entre deux bannières, au temps jadis, qui se confrontent autour du *bii biêlgee*. Les Zahchin ont fait *Jalam har*, alors que du côté torguud, comme c'est un homme vêtu d'un *deel* de soie brune qui a dansé, on l'a appelé *Hüren torgot*. Voilà toute l'explication⁵⁴. » (Baast et Mönhdalai)

⁵⁴ B : *Hüren Torgot bol jinheene bii biêlgeenii ahlakch n'. Uran uyan hödölgöönte. [...] Agsal bol torguudyn tom biêlgeenii neg n' yum. Tegeed Hüren Torgot orno. [...] Zahchin biêlgeenees Jalam har gej heldeg. Jalam har, Hüren Torgot hoër aya ijil, hödölgöön ijil. Ug*

Comme dans les récits précédents, on retrouve l'explication qui lie l'origine du nom au vêtement du danseur, et comme chez Chuluunbat, on retrouve le contexte d'un grand festival des temps anciens⁵⁵. Plus encore que chez Chuluunbat, l'accent est mis sur le caractère torguud de la danse, présentée de surcroît comme l'une des plus importantes du répertoire torguud : chez les Zahchin, elle existe bien, mais porte un autre nom. Mais ici, le festival ne se déroule pas au niveau d'une bannière : il met en scène, à un échelon supérieur, la rencontre entre deux bannières, assimilées l'une à l'ethnie torguud, l'autre à l'ethnie zahchin. Les deux ethnies se trouvent donc à égalité dans le festival. De plus, au lieu d'un visiteur étranger (potentiellement zahchin) qui montre sa danse en pays torguud où on l'ignore encore, on a ici affaire à la confrontation dansée des deux ethnies. Or cette compétition se solde par une égalité stricte. De la sorte, si *Hüren torgot* est bien une danse torguud, c'est aussi une danse Zahchin. Simplement, elle porte un autre nom. De même que chez Homère, certains personnages ont un nom chez les dieux et un autre nom chez les humains⁵⁶, de même ici, la même danse (semblable en tous points, dans la mélodie comme dans les mouvements, comme Baast le souligne à plusieurs reprises) a un nom « *Hüren torgot* » chez les Torguud, et un autre (*Jalam har*) chez les Zahchin.

Toutefois, il ne s'agit pas seulement de distribuer à parts égales la danse *Hüren torgot*. En mettant en scène la rivalité entre les deux groupes ethniques, le récit de Baast réintroduit au cœur de la performance dansée la distinction entre les deux ethnies, absente du récit de Chuluunbat. L'altérité ethnique Torguud / Zahchin n'est pas seulement évoquée à travers les deux façons de nommer la même danse : la compétition, qui dans le récit régit les rapports entre les deux groupes ethniques, fait ici office de modèle des relations interethniques. Zahchin et Torguud, voisins très proches, si proches qu'ils partagent les mêmes danses, sont aussi d'une certaine façon trop proches. La rivalité ne débouche pas sur la subordination de l'un à l'autre, en une interaction asymétrique, comme celle que suggèrent les versions précédentes où une ethnie, plus savante dans la danse, la transmet à l'autre, mais sur la validation simultanée d'une excellence égale et d'une distinction ethnique : c'est pourquoi il est essentiel que, dans ce récit, la même danse porte deux noms différents. Torguud et Zahchin, à travers la performance de la même danse, revendiquent à la fois leur différence et leur position de pairs : ils ne se distinguent pas comme supérieur et inférieur, mais comme ethnies, égales par

n' ih tüühteï yum baigaa yum hoorondoo. Hen sain biêleh ve gej hoër hün hoorondoo yarilcaad hüren torgon deeltei torguud hün garch biêlsneer n' Hüren Torgot gej nerleed, Jalam har gedeg n' zahchiny nereer yavsan biêlgee ijil uran hödölgöönteï biêlgee. [...]

M : Hoër nerteï ijil büjig. Neg n' zahchindaa Jalam har nerteï. Nögöö n' torguuddaa Hüren Torgot nerteï.

B : Tiim. Aya ijil, hödölgöön ijil. Uran uyan hödölgöönöör shalgarch baigaa yum. Yalgaa baihgüi ijil büjig. [...] Tüüh n' ter baigaa yum. Hoër hoshuu hoorondoo bii biêlgeeni talaar uulzaj yarilcah tiim caillaga bolson yum gene bilee deer üed. Zahchinaas Jalam har gej biêlsen. Harin torguudaas hüren torgotoï hün garch ireed biêlsen n' Hüren Torgot gej ner avsan uchirtai yum baina lee.

⁵⁵ Au temps où la division administrative était la bannière, donc plutôt à la fin du XIX^e siècle, après que les réorganisations administratives mandchoues ont stabilisé l'ouest de la Mongolie.

⁵⁶ Par exemple, lorsqu'au début de *Illiade*, Achille s'adresse à sa mère Thétis pour lui demander d'intervenir en sa faveur auprès de Zeus, il évoque le service qu'elle a rendu jadis au roi de l'Olympe en allant chercher le seul être qui pouvait l'aider à se tirer d'un fort mauvais pas : « l'être aux cent bras que les dieux nomment Briarée et tous les mortels Egéon ».

ailleurs. Ce faisant, tout en renforçant leur identité ethnique propre, l'interaction renforce la pertinence de l'ethnie comme catégorie distinctive. On retrouve là un autre aspect essentiel des festivals : la compétition. En effet, tout festival digne de ce nom est accompagné non seulement de la distribution de titres et récompenses délivrés par les pouvoirs publics pour les « talents » au parcours remarquable, mais aussi d'un prix délivré par un jury (composé de personnalités locales en lien plus ou moins étroit avec la culture) qui met en concurrence les *biich* de toutes ethnies. Selon Lhagva, metteur en scène du théâtre d'Ulaangom et membre du jury d'un festival des arts oirad organisé au camp touristique O.T. début août 2013, les deux principaux critères seraient la conformité à l'ethnie (que le costume, les mouvements, la musique etc. correspondent au *bii* de l'ethnie qu'on présente) et la qualité de la danse. Dans un tel cadre, on comprend que l'enjeu, pour les *biich*, soit précisément d'être des représentants de leur propre ethnie plus remarquables que d'autres ne le seront de la leur.

La même double dimension (complémentaire et symétrique) peut être attribuée à la situation d'apprentissage. Ainsi, comme Balgan le maintient :

« En apprenant le *biêlgee* d'autres gens, il faut être très attentif aux distinctions (*yalгаа*) entre les particularismes (*onclog*) du *bii biêlgee*. Si on ne peut pas bien faire la distinction entre les *bii biêlgee* des autres ethnies, on ne pourra pas la transmettre. Les *biêlgee* bayad, dörvöd sont comme ci, le *biêlgee* de notre ethnie hoton est comme ça, voilà ce qu'il faut préserver, pour garder la qualité *natur* fondamentale. Pour certaines personnes, quand ils regardent le *bii biêlgee*, tout ça leur paraît semblable. Mais si on regarde vraiment attentivement, les styles (*stil*), les manières (*namba*), les mouvements (*hödölgöön*) sont différents⁵⁷. » (Balgan)

Apprendre le *bii biêlgee* de l'autre pour mieux faire le sien, voilà en somme la devise du *biich*. Attribuer un mouvement à chaque ethnie se heurte régulièrement aux limites imposées par des pratiques locales souvent divergentes. C'est de manière située que se légitime la particularité du *bii biêlgee*. Mais faire son *bii biêlgee* seul dans son coin, même en apprenant à réciter par cœur quelques éléments prétendument particularisants (*onclog*), ne suffit pas à légitimer complètement un système associant ethnies et danses. Il faut pour cela se confronter à l'altérité ethnique. Connaître l'autre pour mieux donner à lire son identité : en donnant aux *biich* des occasions multipliées de réaliser ce type d'interactions, les festivals, les associations, et plus généralement les occasions de danser ensemble favorisent singulièrement la mise en application de ce précepte. Or, c'est précisément par une interaction de ce genre que se trouve confirmée la validité, pour la danse, des catégories ethniques qui lui préexistent.

Au contraire de l'approche essentialiste (une danse = une ethnie = une culture) promue par l'ethnographie socialiste, c'est, comme le suggère Barth, dans le « travail des frontières »

⁵⁷ Busad хүмүүсээс сурч биэлийн онцлог н' hoorondyn yalгааг н' ih sain medej авдаг. Busad yastanguудийн бii биэргөөс ялгaгдaj чадahгүii бол тeр өвлөгдөj үлдehgүii. Bayad, дөрвөдiiн биэргee иim байhad манai хотон yastny биэргee иim бaidag гэj үндсeн нaтур чaнaрaар н' hadгaj үлдeх hereгтeи. Zarim хүмүүс хaрaад байhad бүх биэргeeнүүд адилhаn хaрaгддaг. Todorhoи aжиглaад хaрвал өөр өөр стил'тeи, нaмбaтaи, höдөлгөөнтeи бaidag.

que se joue la revendication de l'appartenance à l'ethnie (1969). Mais le cas du *bii biêlgee* permet d'aller plus loin que le constat de la simple affirmation située d'une appartenance ethnique : on voit s'y dessiner les conditions même qui légitiment localement la vision essentialiste de l'ethnicité promue par le socialisme. Ce « travail des frontières » mis en scène dans la légende trouve d'ailleurs une illustration singulière à travers le parcours même de deux des narrateurs : ainsi à Chuluunbat, d'origine zahchin mais représentant le *bii biêlgee* torguud, correspond le parcours symétrique de Baast. Torguud originaire de Bulgan, il a passé la majeure partie de sa vie dans le district zahchin d'Altai, et y a pratiqué, avec les *biich* du lieu, le *bii biêlgee* zahchin, dont il est considéré comme un éminent représentant. Revenu s'installer au *sum* de Bulgan au moment de sa retraite, il passe encore fréquemment pour aussi Zahchin que les Zahchin. Ainsi, si la définition des particularités du *bii biêlgee* se fait, comme nous l'avons vu, de manière située, pour engager l'association *onclog* / ethnie, elle doit aussi se définir dans la différence par rapport à un autre. Et quel autre est plus idéal qu'un voisin, si proche et si distinct à la fois ? Cet exemple, où la pratique de la danse d'une ethnie donnée parvient à semer la confusion sur l'ethnie d'origine d'un danseur, rappelle notre question de départ, qui n'était pas seulement : comment la danse reflète les distinctions ethniques, mais comment elle les génère et les légitime en cristallisant autour d'eux toute une série d'oppositions ?

4.3.4 Danse, ethnie, paysage...

Un dernier exemple montre comment peuvent s'indexer, autour des particularités stylistiques de la danse, des éléments de nature hétérogène : la danse confère à l'association de ces éléments avec les distinctions ethniques une dimension sensible susceptible de renforcer, dans la danse et au-delà, le travail des frontières ethniques. Pour Balgan,

« Les *biêlgee* sont en rapport avec la nature. Oui, il y a un rapport bien particulier à la nature, au paysage d'origine des ethnies d'où les gens sont originaires. Du côté des Bayad, les *biêlgeech* (sic) font des mouvements très lents et très majestueux. C'est en lien avec le fait qu'ils habitent un paysage serein (*nam*). Au contraire, nous les Hoton, notre ethnie, vient principalement des contreforts de l'Altai, avec ses eaux torrentielles⁵⁸. »
(Balgan)

Le même type de discours est tenu par les *biich* bayad, en particulier Humbaa, de Malchin et Gombojav de Hyargas ; les mouvements lents et amples des Bayad seraient à mettre en lien avec le paysage vallonné qu'ils habitent, tandis que les mouvements brusques des Hoton sont associés au paysage tourmenté de Harhiraa, où ils résident. Que l'idée soit exprimée de manière symétrique par les Hoton et par les Bayad en fait une illustration idéale du modèle

⁵⁸ Tiim. *Biêlgeenüüd baigaltai holbootoi. Ter хүмүүсийн ястан үндэстний өсөж торж багаа нутаг усний н' багалийн онцлогтой холбоотой. Bayad талын биелгээчид маш их намбалэг удаан хөдөлгөөнтэй байдэг. Тер н' нам доор газар байдэгтай холбоотой. Харин манайхны хотон ястангууд Алтайн салбар уулстай, ширүүн урсгалтай голтой.*

dégagé à partir de notre troisième récit. Mais la convocation d'un élément extérieur à la danse, ici le paysage, attire l'attention sur un autre point. Le lien entre la forme artistique et le paysage est souvent convoqué en Mongolie : pour la chercheuse Sh. Erdenececeg les différences dans les ornements d'un même répertoire de chant long (*urtyn duu*) entre deux populations urianhai sont à mettre en lien avec les paysages caractéristiques du lieu de résidence de chacune d'entre elles (Erdenececeg 2013). Sur ce type d'association entre forme et paysage, la danse greffe en outre des distinctions ethniques portées par les distinctions des mouvements de base. Se crée ainsi entre ces différents éléments une corrélation, à laquelle la danse confère une dimension sensible : distinctions des danses et distinctions des paysages se renforcent ainsi mutuellement pour étayer les distinctions ethniques. Celles-ci peuvent alors prendre des actualisations multiples en étant volontiers indexées sur des éléments hétérogènes et extérieurs à la danse. Cependant, le paysage n'est pas seulement un exemple parmi d'autres de ce type d'associations : en étant lié au *nutag* (« pays natal »), souvent assimilé à un district, il contribue également à renforcer l'association entre ethnie et district, selon un modèle ethno-territorial évoqué plus haut : le district est identifié à l'ethnie non seulement en tant qu'entité administrative mais en tant que « pays natal » (*nutag*) ou « berceau » (*ölgii* est parfois employé dans ce type de contexte) d'une ethnie donnée. L'opposition entre Hoton et Bayad, proches voisins, s'objective ainsi par la combinaison de ces deux processus : 1. Le fait qu'ils se définissent l'un par rapport à l'autre de façon symétrique 2. Le fait que tous deux inscrivent, dans un élément extérieur à la danse, les oppositions des danses.

La danse sert à distinguer les voisins entre eux. Non seulement les *biich* pratiquent des danses qu'ils décrivent comme « particulières » (*onclogtoi*) à leurs ethnies, mais la connaissance de ces particularités va de pair avec l'apprentissage de la danse. Cela ne les empêche pas, pourtant, de connaître les danses des autres ethnies, en particulier si celles-ci sont représentées par des gens que l'on fréquente régulièrement : des voisins, comme entre les Zahchin d'Altai et les Torguud de Bulgan, ou des camarades d'associations et de festivals, comme dans les liens qui unissent Balgan à Lhagva ou à Bayartai. Cette connaissance des particularités de la danse de l'Autre ethnique ne prend pas appui sur une vision surplombante de la diversité ethnique, mais, tout en confortant le point de vue situé du *biich*, elle la construit parce qu'elle consolide, dans ses interactions interethniques de danseur, la distinction ethnique comme frontière. Ce faisant c'est aussi la légitimité du partage ethnique qui se trouve fondée dans la pratique de la danse. Inversement, le dernier exemple suggère comment la danse permet d'ancrer dans la réalité des interactions interethniques la légitimité de la catégorie ethnique. Ce n'est plus seulement à travers la seule représentation d'un *onclog* (particularité) qu'elle le fait, mais bien parce que les catégories ethniques sont réactualisées, sur le vif de l'interaction, à travers la danse. Cela invite à considérer, dans l'étude de « la danse », non seulement l'ensemble de mouvements coordonnés du danseur, mais l'ensemble de l'événement qui met en relation danseur et spectateur.

Il est temps de revenir à notre question initiale : en quoi la danse mongole, sous sa forme scénique ou sous celle du *bii biêlgee*, fait-elle avancer la réflexion sur les rapports entre danse et ethnicité d'une part, sur une approche plus générale de l'ethnicité de l'autre. Dans un texte assez célèbre, Mitchell analyse le paradoxe de la danse du kalela dans les villes de la Copperbelt en Rhodésie du Nord (Mitchell 1996). Cette danse est pratiquée durant leurs loisirs par des ouvriers et petits employés des compagnies minières de différentes origines géographiques et sociales. Les « équipes » de danse rassemblent les gens d'un même groupe « tribal » (on pourrait tout aussi bien dire « ethnique ») qui chantent leurs propres louanges en rivalisant d'élégance vestimentaire et de savoir-faire dansé. Malgré l'organisation tribale des équipes et l'orientation des chants, aucun autre emblème de l'ethnicité des groupes (en termes de costume notamment) n'est déployé dans la danse. Dans la danse du kalela, de même que, dans la vie quotidienne en ville, le tribalisme fait office de « catégorie d'interaction occasionnelle » plutôt que de principe organisateur et structurant de la vie sociale. Le tribalisme est en somme la forme que prennent certains types d'interaction en contexte multiethnique urbain. La danse apparaît alors, dans ce contexte, comme un reflet révélateur de l'ethnicité (le statut des groupes et la façon dont ils interagissent entre eux, ce que Mitchell nomme tribalisme et qu'il oppose à tribu) à l'œuvre dans le contexte urbain en général.

De son côté, la danse mongole scénique, par exemple dans la Suite de Sevjid, ne reflète pas vraiment les théories évolutionnistes de l'ethnicité, héritées de l'ethnographie socialiste. Elle donne plutôt à voir un modèle de diversité ethnique dans l'unité nationale, renvoyant à un projet politique où chaque ethnie est la partie d'un tout qui l'englobe et se situe sur un pied d'égalité avec les autres ethnies : un modèle ethno-territorial. Ce qui compte est moins leur caractérisation stéréotypée que leur agencement réciproque. L'adéquation entre une ethnie et les mouvements d'une danse est en revanche au cœur des perceptions mongoles du *bii biêlgee* : toutefois, la confrontation de ces idées avec une analyse des « mouvements de base » conduit à infirmer la valeur descriptive de l'*onclog* : l'autorité de la notion d'*onclog* s'inscrit non seulement dans des discours situés, qui positionnent l'ethnie de l'énonciateur en la différenciant d'avec d'autres ethnies, mais aussi de manière absolue, dans l'apprentissage qui suppose d'apprendre à la fois à danser et à parler de la danse en termes de « particularités » ethniques. Ces particularités, qui n'ont de vraie valeur que située, échoueraient à légitimer, au-delà de l'ethnie en question, tout un système conceptuel reposant sur l'ethnicité, si elles n'étaient utilisées aussi dans la confrontation avec l'altérité ethnique. C'est bien dans cette confrontation, qui peut prendre la forme asymétrique d'une transmission aussi bien que la forme symétrique de la compétition, qu'on peut voir dans la danse non seulement un reflet révélateur de l'ethnicité, comme dans l'exemple de la danse kalela, mais un lieu d'élaboration de l'ethnicité mongole. Dès lors l'ethnicité comme système s'inscrit dans l'expérience, dans la pratique de la danse.

En ce sens, au contraire du *biich* qui représente sa propre ethnie, le danseur de danse mongole scénique, apte à exécuter/performer (dans la Suite de Sevjid par exemple) la danse de n'importe quelle ethnie, pourrait sembler relever d'une vision en surplomb de l'ethnicité mongole. Or, comme cela apparaîtra dans les chapitres suivants le danseur de danse mongole scénique apparaît plutôt comme celui qui transpose au niveau national l'idée du *biich* comme émanation de son groupe : si le *biich* est l'émanation de son ethnie, le danseur professionnel tend à être, de la même façon, l'émanation de sa nation, si multiethnique soit-elle. D'une part le repérage des talents (chapitre 5) et l'apprentissage de la danse (chapitre 6) confirment cette continuité entre ethnies et nation, entre *biich* et danseurs. D'autre part, l'analyse de situations de performance (chapitres 7 et 8) montre comment la mongolité de la danse se construit, comme l'ethnicité dans la danse, dans des situations de confrontation à l'altérité non mongole.

Chapitre 5. Avoir du talent

I danced myself out of the womb
Is it strange to dance so soon
I danced myself into the tomb
But then again once more¹

La chanson de T Rex *Cosmic dancer* dont sont extraits ces vers évoque, à travers une référence à la divinité hindoue Shiva Nataraja (le « danseur cosmique »), une irrésistible propension à danser, présente de la naissance (*out of the womb*) à la mort (*into the tomb*) et même au-delà. Réalisé par Stephen Daldry et sorti en 2000, *Billy Elliot*, film dont la bande son reprend notamment cette chanson, raconte l'histoire d'un jeune garçon issu d'un milieu très populaire en qui se révèle un talent exceptionnel autant qu'inattendu pour la danse classique. Dans le film, le jeune Billy voit son talent se révéler tardivement, à l'adolescence. Pour devenir danseur, il doit faire face à l'opposition d'un milieu familial et social d'abord hostile à ce type de vocation, surtout pour un garçon. Mais paradoxalement, son absence de formation en danse ne l'empêche pas de se présenter aux auditions de la prestigieuse école du Royal Ballet à Londres. En effet, comme le dit son professeur : « They are not interested in how much you know. They'll teach you. That's why they're a ballet school. It's how you move, how you express yourself that's important². » Autrement dit, le principal critère de recrutement n'est pas la maîtrise technique du mouvement, mais l'expression d'une faculté difficile à définir, susceptible de distinguer certains individus, qui ne s'acquiert pas mais qui prélude au contraire à tout apprentissage de la danse : le talent.

À l'inverse, un chercheur comme Sorignet (voir aussi Faure 2000) s'est employé, dans la lignée du travail de Bourdieu, à démystifier, chez les danseurs de danse contemporaine en France, la dimension prétendument naturelle ou innée, en tout cas non acquise, de la vocation. Pour lui, c'est parce qu'ils sont pris dans la construction sociale, stimulée par une socialisation entre pairs, d'un « stigmaté électif », fondé sur la capacité à « danser au-delà de la douleur », que les danseurs se décrivent rétrospectivement comme talentueux et voués à la danse depuis leur petite enfance. La « vocation » y est analysée comme une « croyance » qui amène à penser la propension à danser comme naturelle et inhérente à certains individus, croyance dont il s'agit de faire apparaître la dimension socialement construite (Sorignet 2010 : 27).

¹ « En dansant je suis venu au monde / Est-il étrange de danser si tôt ? / En dansant je suis descendu dans la tombe / Pour recommencer aussitôt » (traduction Ines Michelini).

² http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/b/billy-elliott-script-transcript-bell.html consulté le 20.04.2018.

Le terme utilisé en mongol pour traduire « talent » est *av'yaas*³. On le retrouve, avec ses dérivés⁴, dans des expressions comme le talent des langues (*helnii av'yaas*⁵), un talent pour la musique (*högjmiin av'yaas*), ou encore l'émission « La Mongolie a du talent » (*Av'yaaslag mongolchuud*⁶). Il renvoie globalement à des qualités distinctives de l'individu : certains sont doués ou talentueux pour la danse, pour la musique, pour les langues, et d'autres non. Cependant, condition nécessaire pour devenir danseur, avoir du talent n'en est pas une condition suffisante : le talent demande à être révélé puis réactualisé par des efforts constants, sans quoi celui qui a du talent risque de se distinguer non par son talent, mais par son incapacité à s'en montrer digne. L'analyse de la notion de talent est donc intrinsèquement liée à la vie et à la carrière des danseurs. À ce titre, la mise en œuvre du talent paraît relever d'un même modèle dans la danse mongole scénique et dans le *biï biêlgee*, qui seront donc examinées conjointement. Ce que suggère mon analyse du talent dans les danses mongoles, c'est que la conception romanesque ou mystique d'un talent inhérent à la personne, qui l'amène à transcender son origine sociale, et la conception sociologique de la vocation comme émergeant et se consolidant au cours des interactions professionnelles du danseur ne me paraissent pas devoir être opposées. Il paraît au contraire utile de penser la mise en œuvre de la notion de talent dans des situations d'interaction bien déterminées, de façon à comprendre comment s'articule un talent conçu comme une prédisposition distinctive de certains individus et la façon dont sa mise en œuvre conduit certains d'entre eux à devenir danseurs. L'analyse de la mise en œuvre de la notion de talent dans les danses mongoles, projet de ce chapitre, vise ainsi moins à rendre compte de théories locales du talent, explicitées par exemple dans des entretiens, qu'à saisir, dans des situations d'interaction particulièrement significatives, la façon dont s'articulent ces deux aspects complémentaires : avoir du talent et devenir danseur.

Le talent est donc quelque chose qui distingue certains individus. Les notions de *chadvar* et de *bilig*, associées au talent dans les paires lexicales *av'yaas chadvar* et *av'yaas bilig*, également traduisibles par « talent », tracent un continuum utile pour penser les qualités distinctives des individus. D'une part la notion de « capacités » (*chadvar*⁷) est particulièrement utilisée dans le domaine des pratiques sportives, non seulement pour les humains (les lutteurs par exemple⁸)

³ Un autre terme, beaucoup plus rarement utilisé, est *darhad bodol*.

⁴ *Av'yaaslag*, *av'yaastai* se traduisent par « talentueux » et *av'yaastan* (substantif) désigne une personne dotée de talent, un « talent ».

⁵ Nous dirions « don des langues » en français, mais ce n'est là qu'une préférence d'usage.

⁶ Calquée sur l'émission de télécrochet américaine « America's got talent ».

⁷ Le verbe *chadah* signifie « pouvoir » au sens de « avoir la capacité ou la compétence de ».

⁸ Cet aspect est confirmé par Üürcaih, interprète. Lacaze écrit : « Le lutteur est celui qui détient la technique nécessaire et possède les qualités, les grâces d'un bon athlète. Son physique se caractérise par « trente-six traits d'excellence ». Par exemple, le lutteur possède des yeux noirs « comme l'océan », des sourcils épais, un regard sévère, des jambes arquées avec les genoux tournés vers l'extérieur et les pieds vers l'intérieur. Ses cuisses courtes et larges lui donnent une assise solide, son dos est « aussi long que ses jambes », sa poitrine est épaisse, ses épaules et son cou sont larges. Ses longues mains et ses doigts fins lui permettent de bonnes prises. Des fesses et un ventre ronds ainsi qu'un dos cambré font le beau lutteur » (1999-2000 : 101-102).

mais aussi pour les chevaux (Marchina 2015 292 ss., 318⁹ ss.). Les « capacités » renvoient à des dispositions principalement physiques, parfois innées¹⁰, observables à un œil exercé par le seul examen extérieur, et indépendantes les unes des autres : on imagine bien qu'un cheval peut avoir un large front mais pas de grandes jambes, etc. Enfin, si elles sont préférables pour certaines pratiques, leur absence peut toujours être compensée par un bon entraînement. D'autre part se trouvent des qualités de l'ordre du *bilig* (« intelligence »), plutôt intellectuelles, invisibles et totales¹¹ qui ne peuvent être aperçues que dans leur mise en actes. Or si on peut repérer un danseur talentueux à certaines de ses capacités corporelles, c'est principalement dans le fait de danser, c'est-à-dire dans la mise en acte de son talent, que celui-ci apparaît. Le talent du danseur se situe donc moins dans des compétences corporelles que dans une qualité invisible de l'individu.

Cet aspect rapproche le danseur de spécialistes rituels dont le chamane peut être considéré comme l'archétype. Pour Stépanoff, le « pouvoir » (*küš-sydal*¹², mn. *hüch chadal*) du chamane touva est étroitement associé à la notion de *čayaan* (mn. *zayaa*) que Stépanoff propose de traduire par « facture », et relèverait moins d'une capacité particulière de la personne que d'une « essence » distinctive (Stépanoff 2014a : 113. Celui qui est destiné à être chamane n'est pas seulement doté d'une capacité supplémentaire que les personnes ordinaires n'ont pas, il est d'une nature, d'une « facture » autre que les gens du commun. Il est identifié comme doté d'une essence individuelle distincte (Stépanoff 2014a : 151). Cette différence d'essence individuelle trace une ligne infranchissable entre le chamane qui, qu'il le veuille ou non, est voué à être chamane et le profane qui, quels que soient ses efforts, ne pourra jamais le « devenir ». Or, c'est précisément sur ce point que le talent du danseur diffère de celui du chamane : s'il faut et il suffit de naître chamane pour être chamane, à l'inverse, il ne suffit pas d'avoir du talent pour devenir danseur.

Legrain décrit la figure du chanteur en la rapprochant de celle de l'archer « habile » (*mergen*), comme une incarnation de l'homme accompli, « versé dans les neuf savoirs masculins » (« *er hünii esön erdem tögsön hün* »). À ce titre, le chanteur se distingue moins par ses qualités inhérentes que par son accomplissement, rendu manifeste lorsqu'il chante en public (Legrain 2014 : 99, 109, 216). En ce sens, on peut placer, comme y invite Legrain, la figure du chanteur comme homme accompli dans la continuité de celle de l'activiste culturel exemplaire de la période socialiste : tous deux constituent des figures exemplaires, susceptibles de servir de modèle à tout un chacun, au sens où ils sont des hommes ordinaires

⁹ Le bon cheval de course doit ainsi avoir un grand front et de grands sabots, un long chanfrein et de longues jambes et un œil rouge-noir où se lit le courage (cf. Marchina 2009 : 52).

¹⁰ « Pour les Mongols ces capacités correspondent, chez les humains comme chez les chevaux, à des prédispositions innées, alors présentes à l'état embryonnaire, qui ne peuvent être pleinement développées qu'à travers l'apprentissage et l'expérience » (Marchina 2015 : 319).

¹¹ Pour certains universitaires mongols, *bilig* serait même la traduction idéale de la notion hégélienne d'esprit.

¹² Transcription de l'auteur.

qui atteignent, par leurs actions (artistiques), un accomplissement remarquable¹³. De même que le chanteur, le danseur se présente volontiers (voir chapitre 1) comme une figure idéale de l'éleveur ordinaire, et comme dans le chant, son talent se déploie moins dans des signes physiques prédéterminés (comme pour les « capacités ») que dans sa mise en acte, par la danse, et ce tout au long de sa carrière. Il se distingue pourtant du chanteur accompli et de l'activiste culturel exemplaire. En effet, un tel accomplissement n'est pas la conséquence des seuls mérites personnels¹⁴ mais ne prend sa pleine mesure que chez les individus dotés de talent, cette qualité discriminante qu'on ne peut acquérir. Ainsi, le talent peut être pensé à l'intersection de ces deux pôles, d'une part celui des individus qui se distinguent par des qualités qui leur sont inhérentes, de l'autre celui des individus qui se distinguent par leurs actes et par leurs accomplissements, comme actualisation constante et visible d'une prédisposition individuelle.

Comment se déploie cette faculté en actes dans les danses mongoles ? Pour répondre à cette question on examinera tout d'abord la question de la répartition du talent parmi les individus et son lien éventuel avec l'hérédité. Une seconde partie sera consacrée aux dispositifs de repérage et de révélation du talent. Enfin une troisième partie invite à penser le devenir danseur à la fois comme manifestation et comme réalisation du talent.

5.1 La distribution du talent

D'où vient qu'un individu est talentueux ? Du hasard des facultés qui lui échoient ou d'une transmission héréditaire du talent ? Pour mes interlocuteurs mongols, la réponse n'est pas univoque. De fait, à côté de discours presque dynastiques, qui font remonter la transmission d'un talent sur plusieurs générations, constituant ainsi de véritables « lignées » de danseurs, on trouve à l'inverse des récits remarquables de surgissement inattendu du talent. Même si les *biich* ont tendance à se donner des ancêtres *biich*¹⁵ alors que les académies de danse héritées du socialisme valorisent l'émergence de talents individuels, des exceptions nombreuses et fortes empêchent de considérer que ces deux types de cas recourent la dichotomie *bii biêlgee* / danse mongole. Au contraire, l'hypothèse que je défendrai est que ces deux types doivent plutôt être considérés comme des exemples, à l'un et l'autre extrême, d'un modèle de répartition du talent plus complexe, où hérédité et aléatoire s'entremêlent.

Cette partie fait usage de petites généalogies que j'ai moi-même reconstituées au cours d'entretiens notamment. Elles doivent être considérées avant tout comme un outil de visualisation de la distribution du talent dans des chaînes généalogiques plutôt que comme des preuves éventuelles d'une théorie locale d'une « parenté » du talent.

¹³ Il serait même tentant d'en rapprocher la figure du pratiquant bouddhiste qui « fait des mérites » (*buyan hiih*), c'est-à-dire que par ses actes, il accroît sa part de chance.

¹⁴ J'admets que je radicalise le modèle de Legrain, plus nuancé, car une part de talent est aussi reconnue aux chanteurs, de façon beaucoup moins importante toutefois que dans le cas des danseurs.

¹⁵ Notamment dans une logique de légitimation patrimoniale (cf. chapitre 3).

5.1.1. Hérité et lignées¹⁶ de talent

Transmission patrilinéaire et logique dynastique

On dit qu'autrefois, au moment de conclure les mariages, les Mongols comptaient, sur les quatre articulations (*üê*) de leurs bras¹⁷, les quatre générations (*üê*) sans ancêtre commun entre les fiancés nécessaires à l'alliance. Si de telles pratiques tendent à se perdre aujourd'hui, les Mongols restent friands de généalogies, surtout lorsqu'elles concernent des histoires de talents transmis de père en fils chez des personnalités artistiques bien connues. Altangerel, le fils de Dugaraa, qui fut en son temps un soliste extrêmement réputé du théâtre de Hovd, poursuit aujourd'hui sa carrière de danseur classique au Boston Ballet. Quand on parle de lui, on dit : « Son père était si talentueux ! Talentueux, le fils l'est aussi ! » (par exemple, Batjargal, un chauffeur de taxi de Hovd ; Otgonbayar, directeur-adjoint de centre culturel ; Davaanyam, professeur de danse). C'est dans les mêmes termes qu'on évoque le célèbre Samjid : « Lui-même *biich* talentueux, il a deux fils talentueux aussi. » (Aynur, professeur de danse) En effet, deux fils sur ses sept enfants sont devenus chorégraphes, Altangerel¹⁸ au théâtre d'Ölgii et Altansem à l'Ensemble de l'armée des frontières. De même, le célèbre soliste de l'Ensemble national Altangerel, aujourd'hui professeur de danse au Conservatoire, a donné à l'Ensemble national deux fils de talent, dont l'un, Davaahüü, est aujourd'hui maître de ballet après avoir été soliste.

Cette reconnaissance d'une transmission héréditaire du talent dans la danse prend parfois la forme de véritables dynasties. L'histoire familiale du chorégraphe Sühbaatar, monument vivant de la danse mongole¹⁹, en constitue un exemple paradigmatique. Lorsque je le rencontre en 2015, Sühbaatar s'exclame : « Qui es-tu, toi, pour t'occuper de danse mongole ? Moi, ça fait cent ans que je fais de la danse mongole. Tu vois ce que je veux dire ? Mon père était danseur, mon grand-père était danseur. À travers eux, ça fait donc cent ans que je danse²⁰. » Sühbaatar s'appuie d'emblée sur la notoriété considérable de son père, le fameux Sevjid, chorégraphe de renommée nationale, considéré comme le « père fondateur » de la danse mongole. Les biographies de Sevjid ne sont pas rares, mais cette déclaration est la seule mention portée à ma connaissance des talents de danseur du père de Sevjid, c'est-à-dire du grand-père de Sühbaatar. En permettant à mon interlocuteur de se considérer comme la troisième génération de danseurs en ligne patrilinéaire directe, cette revendication illustre bien la double

¹⁶ Le terme lignée doit être compris ici au sens métaphorique où on parle de « lignées d'artistes » et non au sens technique qu'il a, en anthropologie de la parenté, de groupe de filiation.

¹⁷ *Sarvuu* « la phalange », *bugui* « le poignet », *tohoi* « le coude », *mör* « l'épaule ».

¹⁸ Homonyme d'Altangerel cité un peu plus haut.

¹⁹ Sühbaatar lui-même, d'abord soliste à l'Ensemble national, en devient le chorégraphe en titre en 1984. Complétant sa formation en Russie, il continue, bien qu'il soit retiré de l'Ensemble national, à participer à la vie artistique et mondaine de Mongolie. Non seulement ses frasques sentimentales (il passe pour un homme élégant et un séducteur invétéré) défraient régulièrement la chronique, mais il est fréquemment sollicité pour des mises en scène de prestige, par exemple pour la cérémonie du serment présidentiel en 2010 (*êrônhiilögchiin tangarag örgöh êslold zoriulsan togloft*), l'inauguration du Naadam en 2011 ou encore le Gala (*hiindetgeliin koncêrt*) du Naadam de 2013, et il continue à travailler comme metteur en scène général de l'orchestre philharmonique national.

²⁰ Entretien non enregistré, faute d'avoir pu obtenir l'accord de l'intéressé.

dimension, héréditaire et dynastique, qu'il entend donner à son héritage. Un article titre ainsi, de manière éloquente : « la triple tresse, un talent transmis sur trois générations : biographie en photos de Sevjiidiin Sühbaatar²¹ ». Il met en scène trois générations de danseurs de talent, celle de Sevjid, celle de Sühbaatar lui-même et celle de ses deux fils. En effet ceux-ci, connus comme « les deux Amaraa » sont également formés à la danse et tiennent une place de choix dans le monde artistique d'Ulaanbaatar : l'aîné Amarmandah (« le grand Amaraa »), danseur de formation, tient le haut du pavé dans le hard rock local avec son groupe *Har Sarnai* (« rose noire ») tandis que le cadet Amarbayasgalan (« le petit Amaraa »), également danseur mais surtout musicien, s'est rendu célèbre à la fin des années 2000 avec le tube *Hatarish*. L'article reprend une photo célèbre de Sevjid et Sühbaatar mettant en scène le père, assis, regardant au loin et le fils, légèrement penché par-dessus son épaule, regardant dans la même direction que son père, comme prêt à prendre la relève. Mais de telles mises en scène se retrouvent également dans les spectacles d'Amarmandah. Lors d'un concert retransmis sur la chaîne mongole privée *Eh Oron* (litt. « le pays-source »), on voit ce dernier se démener sur l'avant-scène, tandis que derrière lui des danseurs exécutent la danse *Döröön chimee* (« Le son des étriers ») chorégraphiée par son père Sühbaatar et que sur le fond, où des images défilent, on voit par moments apparaître un portrait de son grand-père Sevjid. Le chanteur au premier plan, la chorégraphie du père au second, le portrait du grand-père au fond, se superposent comme autant de strates représentant chacune des trois générations de talent, de la trace la plus ténue (le portrait du grand-père) à la présence la plus incarnée (le chanteur à l'avant-scène). Ce dernier se donne à voir comme l'incarnation la plus actuelle du talent héréditaire. On retrouve dans cette mise en scène ce qui, dans les mots que m'adressait Sühbaatar, relevait nettement d'un idiome, emprunté au bouddhisme, de la réincarnation : à travers l'hérédité du talent c'est une même entité qui se continue, se renouvelle et se prolonge à travers la descendance.

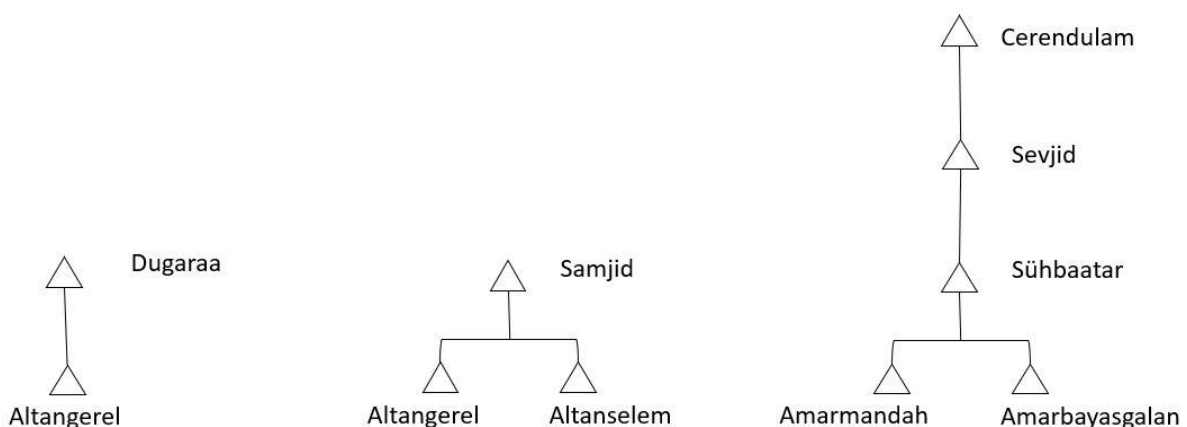


Figure 33 Trois « lignées » de danseurs mongols.

²¹ <http://www.24tsag.mn/content/27801.shtml> consulté le 20.04.2018.



Figure 34 Penché vers son père, le fameux Sevjid, le jeune Sühbaatar fixe le lointain en digne héritier²².



Figure 35 Amarmandah (fils de Sühbaatar), G. Oyuunjargal (épouse de Sühbaatar), chorégraphie de Sühbaatar : Döröön chimee (« Le son des étriers »). Eh Oron TV, 24.10.2013.



Figure 36 Pommes de terre de lignée gengiskhanide : à gauche, le « lignage d'or » (Altan urag), à droite les « Halh du centre, avec un ADN 100% borjigin » (source Facebook, le 09.08.2017).

²² <http://www.24tsag.mn/content/27801.shtml> consulté le 20.04.2018.

Le schéma de transmission qui vient à l'esprit à partir de ces exemples, qui illustrent une hérédité de père en fils, est la patrilinéarité en ligne directe. Celle-ci est généralement privilégiée chez les populations de pasteurs nomades de Haute-Asie aussi bien dans la transmission des biens que dans celles de charges et de statuts sociaux et rituels. Elle est fréquemment associée à une organisation de type clanique, ainsi qu'au pouvoir des hommes sur les femmes (cf. Humphrey et Onon 1996 : 23 ss.). Cette transmission patrilinéaire, associée à la mise en scène de la continuité dynastique renvoie en fait, pour Sühbaatar, à une idée largement divulguée par les milieux nationalistes en Mongolie : les Mongols de pure souche seraient tous des descendants du lignage d'or (*Altan urag*) ou du clan des Borjigin, deux façons de désigner la descendance de Gengis Khan. En ce sens, la filiation par les hommes prend un sens capital pour Sühbaatar : elle reproduit dans la danse la façon dont se transmet le pouvoir des Haan/ khan. Sevjid n'est-il pas surnommé le « Haan de la danse mongole » (Lhagvasüren 2005 : 34) ? Mais c'est dans la superposition du modèle de transmission patrilinéaire (ego-centré) et du modèle de la réincarnation (ancestro-centré) que le modèle dynastique confère à Sühbaatar un statut exceptionnel. En effet, c'est à la fois comme le fils de Sevjid et comme une réincarnation de Sevjid lui-même qu'il se donne à voir.

Transmission cognatique directe

La descendance en ligne directe n'est pas le propre des danseurs professionnels. Chez les *biich* le modèle de transmission en ligne directe, associé à la recherche d'une profondeur généalogique d'au moins trois générations, tel qu'il est illustré et mis en scène de manière particulièrement frappante chez Sühbaatar, est aussi revendiqué comme signe de légitimité, non sans lien avec l'authenticité présumée de la pratique. La généalogie se détaille alors moins qu'elle ne se compte : Balgan revendique sept générations, mais ne peut pas remonter au-delà de son grand-père (soit trois générations par rapport à *ego*). En effet, dès qu'on cherche à identifier précisément les ascendants talentueux en *bii biêlgee*, on se heurte à des phrases du type « je ne sais pas bien » ou au mieux « je crois qu'il a appris de son propre père ». La faible profondeur de la conscience généalogique des *biich*, qui n'est pas sans rappeler les observations de Delaplace chez les Dörvöd en général, contraste avec cette revendication forte d'un lignage direct et ancien (Delaplace 2008 : 164 ss.). Il est plus facile, comme le fait la *biich* urianhai Cerendulam, de revendiquer quatre générations de *bii biêlgee* en descendant jusqu'à la génération des petits-enfants, âgés de moins de dix ans, auxquels elle transmet son *bii biêlgee* à l'heure actuelle. Pourtant si le *bii biêlgee* partage avec les exemples précédents un modèle de transmission par ligne directe, le modèle patrilinéaire n'y semble pas prédominant : il est plutôt cognatique ou indifférencié. Le talent s'y transmet de père en fils et de père en fille, de mère en fils et de mère en fille sans que la patrilinéarité y apparaisse comme systématique ou

privilegiée²³. Le phénomène n'est d'ailleurs pas propre au *bii biêlgee*, comme deux exemples suffiront à le montrer : la soliste de l'Ensemble national Odontuyaa revendique un talent reçu de son père, ancien danseur à l'Ensemble de l'armée ; la mère de ma professeur de danse Dolgormaa était elle-même professeur de danse. Ces transmissions bilatérales, indifféremment par le père ou par la mère, indépendamment du sexe de l'enfant, contribuent à remettre en question le modèle patrilineaire et dynastique, qui semble alors constituer moins la norme que l'exception.

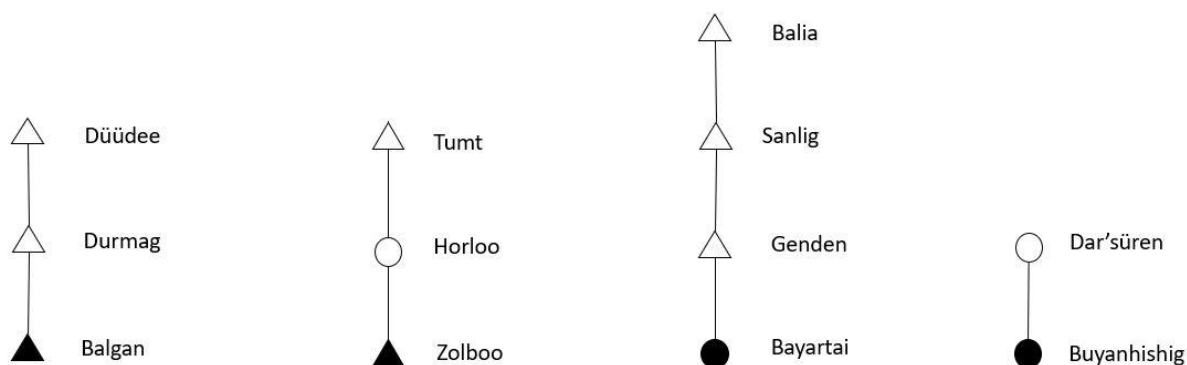


Figure 37 Quelques « lignées » de biich.

5.1.2 Surgissements du talent

À côté de ces généalogies dynastiques ou discontinues existent en effet des récits soulignant au contraire l'émergence d'un talent surgi de nulle part. Pour des raisons sans doute liées aux circonstances de l'enquête²⁴, les cas les plus spectaculaires de ce type concernent deux danseurs recrutés au théâtre d'Ölgii : malgré le demi-siècle qui les sépare, leurs récits sont étonnamment proches.

Sonomyn Liilaa est le premier de sa famille à se lancer dans la carrière de danseur. Né en 1949 à Böhmörön (Uvs) dans une famille d'éleveurs, il est recruté en 1966 au théâtre de Bayan-Ölgii. À partir de là, il suit une carrière exemplaire. Il rejoint en 1971 l'Ensemble de l'armée à Ulaanbaatar avant de retourner dans son pays d'origine en 1976, comme danseur au théâtre d'Ulaangom, où il se perfectionne sous la houlette de Lhasüren. De 1991 à 1996, il y est à la fois soliste et répétiteur/maître de ballet (*goclol büjigchin, büjgiin angiin dasgaluulagch bagsh*). À partir de 1996, il est « chorégraphe indépendant » (*chölööt uran büteelch*) puis revient au théâtre d'Uvs comme chorégraphe (*büjgiin bagsh*), jusqu'en 2013, âge où, prenant sa retraite, il est nommé *zövlöh bagsh* « conseiller », une sorte d'éméritat du métier. Passant par tous les échelons des métiers de la danse, il fréquente aussi différents théâtres, celui de son pays d'origine,

²³ Dans certains cas, la filiation peut être non seulement bilatérale (indifféremment par le père *ou* par la mère) mais bilinéaire (par le père *et* par la mère).

²⁴ De manière fortuite, mon premier séjour à Ölgii a coïncidé avec, dans mes axes de recherche, une attention accrue portée à la notion de talent et aux parcours de danseurs.

Ulaangom, et celui de la province voisine de Bayan-Ölgii, mais avec un court passage par la ville et, ce qui est plus rare, une période d'activités indépendantes, probablement liée à la crise des années 1990. Cette carrière particulièrement exemplaire des vies de danseurs professionnels a pris sa source lors d'un épisode remarquable, que Liilaa raconte ainsi :

« Quand j'étais à l'école, je ne faisais pas de danse. Je jouais de la musique, de l'accordéon. Je chantais plutôt pas mal aussi, en m'accompagnant à l'accordéon. ... Entre temps, j'ai vu des affiches : le théâtre de Bayan-Ölgii recrutait. Je me suis dit, je vais chanter, devenir musicien. J'ai fini l'école, je vais devenir musicien ! et j'y suis allé. Mais là-bas, ils ont un orchestre de musique kazakh. Le professeur²⁵ me dit : il n'y a rien pour toi ici ; c'est un orchestre de dombra ; qu'est-ce que je ferais de toi, puisque tu n'en joues pas. Mais présente-toi à la danse ; tu seras bien capable de danser. Tu as un bon physique. On recherche aussi des gens en danse. Va concourir en danse. Et le professeur²⁶ en me faisant passer l'épreuve, dit : je te prends pour la danse. Alors j'ai abandonné la musique et je me suis mis à la danse. C'est comme ça que je suis devenu danseur²⁷. »

Ainsi, une carrière de danseur professionnel, puis de chorégraphe réputé a germé chez un enfant venu d'un district de la campagne, qui n'avait jamais fait de danse, au hasard d'un recrutement manqué en musique. On objectera peut-être qu'il s'agit moins là d'une révélation concernant la danse que d'une conversion d'un talent musical sans débouchés. Cette conversion n'en prend pas moins la forme d'un surgissement inattendu de la danse, dans la mesure où il s'agit de danse professionnelle et non de *bii biêlgee* et que l'accordéon n'est pas associé à la danse comme la vièle peut l'être au *bii biêlgee*. De plus, le récit dessine un schéma de recrutement destiné à se reproduire. Ainsi Liilaa s'est peut-être revu adolescent lorsque, devenu à son tour chorégraphe bien des années plus tard, il a repéré le jeune Öserhan Rahim, aujourd'hui artiste renommé, comme danseur.

Mais le cas le plus étonnant que j'aie rencontré est celui de Köksêgên, danseur kazakh d'une trentaine d'années, au théâtre de Bayan-Ölgii. D'abord un peu méfiant à mon égard, il choisit de se confier à moi la veille de mon départ, hors micro, et de me raconter son parcours. Issu d'une famille d'éleveurs pauvres, il a fait des études à l'École normale d'Ölgii, pour être enseignant en mathématiques. Mais à sa sortie de l'université, il n'a pas trouvé de travail correspondant à sa formation. Jeune époux, jeune père, il lui fallait trouver un travail au plus vite. Il a vu que le théâtre d'Ölgii recrutait des danseurs. À tout hasard, il s'est présenté. À sa

²⁵ De musique, c'est-à-dire le directeur de la section musique et chef d'orchestre du théâtre.

²⁶ De danse cette fois, c'est-à-dire le chorégraphe en titre du théâtre.

²⁷ *Surguul'd baihadaa, büjig hiihgüi, högjim togloodog baisan, garmon. Duu muu teriig sain medne. Garmon deer duuldag baisan surguul'd. Songsol baina, songsol sain, garmon togloodog baisan uchraas ritm tempo sain meddeg bolson. Tegeed baij baihad Bayan-Ölgiin têatrt shineer, shin hün shalgalt avna gej zarlasan bi duuchlaad, högjimchin bolno gej bodson baihgüi yüü. Surguulia tögsööd bi högjimchin bol'ë gej bodoj tend ochson. Ter dandaa kazaksii ohêstr... ter bagsh tegsen Chamd taarah högjim baihgüi. Ta nar dombra orchêstr, baihgüi baina yaanaa. Chi büjigchin tencejee. Büjig hii chadah hün baina. Chinii biê miê sain baina. Büjigt hün bas heregtei yum baina. Chi büjigt orolcoj. Tegeed bagsh shalgaad Chamaig büjigt avna gesen. Tegeed högjimöo boliod, büjigt orson. Tegeed büjigchin bolson.*

grande surprise, il a été recruté, puis formé sur le tas, comme c'est souvent le cas dans les théâtres de province. Au début, en tant que stagiaire, il venait simplement participer aux entraînements, il ne se produisait pas sur scène. Apprendre à danser lui a plu, et il s'est révélé très doué. Personne n'avait jamais dansé dans sa famille, assez peu encline aux pratiques artistiques, quelles qu'elles soient. Lui-même ne s'était jamais vraiment intéressé à la danse ou à d'autres arts avant ce moment-là. Et le voilà aujourd'hui, danseur professionnel. Si le théâtre leur délivre des certificats de compétence au terme de leur formation, parmi eux, aucun n'a vraiment reçu d'éducation professionnelle en danse. Certains cherchent à obtenir un diplôme en étudiant en parallèle à la SUISS, comme son collègue Ergalim. Mais en fait, le seul qui ait suivi une école de danse, c'est le chorégraphe. Kökségên semble s'excuser devant moi : « en fait, nous ne sommes pas vraiment des professionnels », mais pour rien au monde il ne reprendrait son travail de professeur de mathématiques : « J'ai étudié parce qu'il le fallait bien. Maintenant je suis danseur, j'aime ça et ça marche bien, alors... » Il évoque avec fierté et émotion le concours de danse professionnel international qu'il a gagné au Kazakhstan, le mois précédent, devançant avec son collègue du théâtre d'Ölgii des équipes de danseurs ayant suivi des formations beaucoup plus solides que lui. Il conclut en souriant : « C'est drôle parfois, la vie ».



Figure 38 Kökségên, étudiant en mathématiques reconverti en danseur.

De tels exemples ne sont pas si rares : les théâtres recrutent localement, et les cours de danse locaux n'étaient, jusqu'à 2013 (date de la mise en place du programme « Talent » et de la politique visant à systématiser l'emploi de professeur de danse dans les centres culturels de district) pas si nombreux, ce qui explique que beaucoup de jeunes de province deviennent danseurs à la fois sur le tard et en apprenant « sur le tas ». Mais le cas existe aussi d'élèves passés à travers les mailles d'un dispositif d'enseignement de la danse plus resserré et se découvrant une vocation sur le tard, telle Aviraa qui a grandi à l'ombre du Conservatoire de Zavhan. Au moment de l'enquête (2011) le talent de cette jeune danseuse du théâtre de Zavhan s'est éveillé à peine deux ans plus tôt, à ses dix-huit ans, alors qu'après avoir achevé sa scolarité secondaire, elle s'apprêtait à entreprendre des études dans un tout autre domaine que celui

des arts. De fait, de tels récits contribuent à nourrir l'image d'un talent qui échappe à la rationalité : même longtemps caché, même tard révélé, c'est bien le talent qui conduit ces jeunes, à partir de rien, à une carrière parfois brillante. Cette logique de surgissement du talent paraît très liée aux institutions socialistes, et peut-être à une conception méritocratique du talent. Pourtant, plutôt que de l'opposer à une logique dynastique de transmission patrilinéaire locale, je propose de voir la particularité du talent dans la combinaison de ces deux logiques.

5.1.3. Transmissions aléatoires et faisceaux de talents

Une distribution héréditaire aléatoire

De fait, chez les *biich*, à côté de la transmission directe évoquée plus haut, existent des lignes de transmission par collatéraux, principalement des oncles et tantes paternels ou maternels, parfois grands-oncles ou grand-tantes. La *biich* zahchin Battulga évoque comme seule parente dotée du talent de *bii biêlgee* une tante, sœur (*egch*) de son père. Le Zahchin Baast admet que ses parents dansaient un peu, mais que c'était surtout une sœur (*egch*) de son père qui faisait le *bii biêlgee* avec talent. Quant à Gombojav, il évoque avec fierté son oncle Jam'yaan, un *biich* Bayad réputé, frère aîné (*ah*) de sa mère. Bien que les exemples permettant d'isoler un tel schéma, à l'exclusion d'autres modes de transmission, apparaissent relativement nombreux, leur variété illustre la difficulté à repérer un schéma récurrent dans ces transmissions, par exemple par l'oncle utérin ou au contraire par l'oncle paternel, ou encore d'une tante à une nièce ou d'un oncle à un neveu. On pourrait en droit faire varier indifféremment le sexe d'*ego*, le sexe d'*alter* présentant un talent et le sexe du parent intermédiaire.

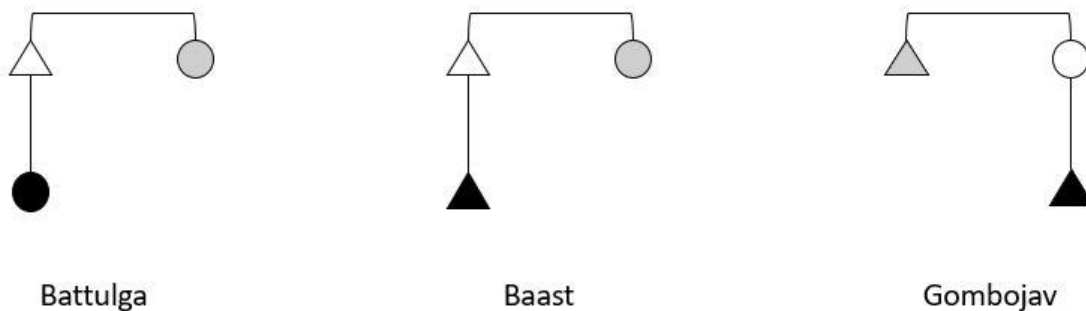


Figure 39 Une transmission par les collatéraux

Non seulement la transmission peut être cognatique collatérale, c'est-à-dire qu'elle permet d'envisager tous les cas de figure possibles, mais elle peut être discontinue : le talent peut sauter des générations, ou encore apparaître chez certains avec plus d'intensité que chez d'autres. Ainsi, la femme de Balgan Seten, qui danse, mais « un peu » (*jaahan*) et qui n'a « pas beaucoup de talent » (*Av'yaas n' muu*), reconnaît dans les mouvements de *bii biêlgee* d'un de ses fils, Gürbazar, don je lui montre le film d'un spectacle où elle n'a pas pu se rendre, la façon

de danser de son propre père, Tüvden, *biich* réputé, aujourd'hui décédé. Les signes + et – et l'intensité du gris des symboles rendent compte de cette modulation d'intensité du talent d'une génération à l'autre. On y retrouve, en outre, des traces de l'idée de réincarnation dont on considère généralement, en Mongolie, qu'elle alterne les générations. À la naissance d'un enfant, on cherche à identifier sur son corps une « tache de naissance » (*tolboo*) bleutée qui aurait la forme ou se situerait à l'emplacement anatomique d'une marque distinctive, grain de beauté, cicatrice ou autre, d'un des grands-parents, parfois d'un des ascendants collatéraux, oncles et tantes, grands-oncles et grand-tantes, récemment décédés. Il ne s'agit pas de pousser à son extrême une théorie du talent comme réincarnation d'un ancêtre, qui ne serait pas viable, mais de souligner des façons communes de retrouver chez l'enfant la trace du talent de son ancêtre – et inversement, de se souvenir du talent de l'ascendant décédé en voyant le talent de l'enfant.

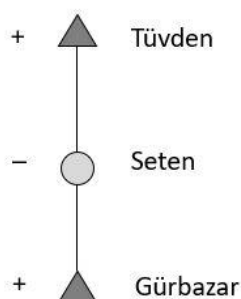
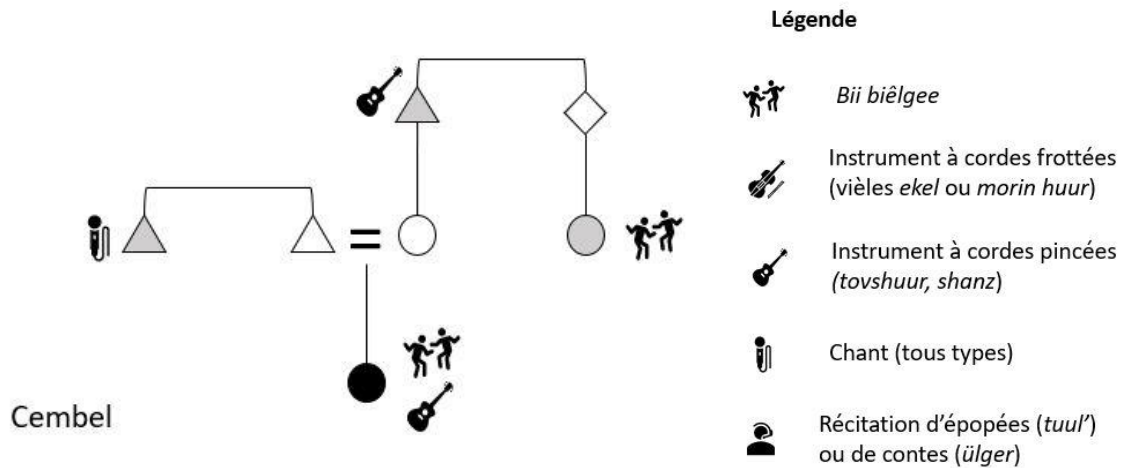


Figure 40 Une transmission à intensités variables.

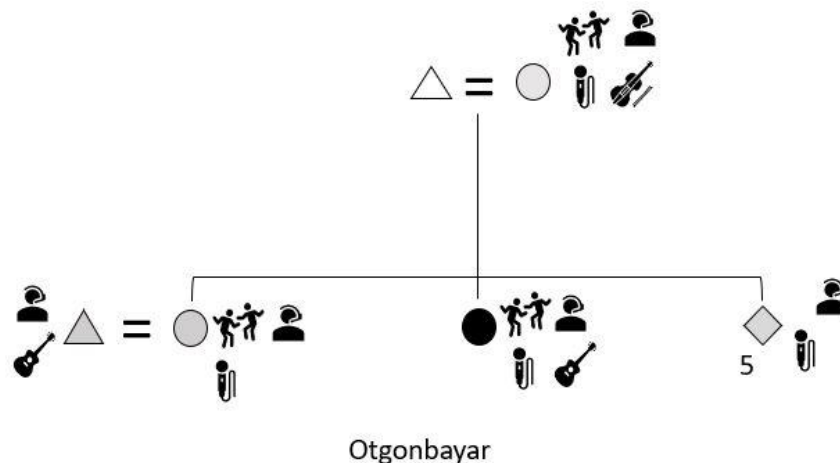
Graduable en intensité, le talent est aussi variable dans ses expressions. Si on s'est concentré jusqu'à présent sur les ascendants pratiquant la danse ou le *bii biêlgee*, mes interlocuteurs étendaient parfois volontiers la recherche de parents talentueux à d'autres types de talents artistiques, en particulier dans des domaines connexes à la musique et à la danse. Pour en rendre compte, on associe sur les schémas, en grisé, des symboles, expliqués dans la légende, renvoyant à différentes pratiques artistiques.

Des talents variables

Chez Cembel, ni père ni mère ne faisaient de *bii biêlgee*, non plus que chez ses ascendants directs ou collatéraux. En revanche, elle mentionne chez ceux-ci plusieurs *av'yaastai hün* (gens de talent) ou *urlagiin hün* (gens de l'art, artistes) pratiquant d'autres arts que le *bi biêlgee*. Ainsi son grand-père maternel (*eejiin aav*) jouait du *tovshuur*, et un frère aîné de son père (*aavyn ah*), qui a travaillé pour la radio nationale mongole, était réputé pour son talent en chant long. Au cours de l'entretien, je parviens à comprendre qu'une *biich* réputée du même district, nommée Mendee, se trouve être aussi une lointaine « parente » (*minii töröliin*) de Cembel, « enfant des oncles et tantes » de sa mère (*eejiin ah düügiin hüühed*) dont le lien exact ne peut être précisé davantage. Cembel hérite donc moins du talent de la danse qu'il ne bénéficie d'une généalogie favorable aux arts de la performance.



Autour de la Urianhai Otgonbayar se dessine un véritable faisceau de talents en tous genres : sa mère Cagaanhüü « faisait le *bii biêlgee*, chantait, jouait de l'*ekel*. Elle chantait chant long et chant court. Elle disait l'épopée sous forme de contes (*ülger*²⁸) » car l'épopée elle-même ne peut être dite que par des hommes. « Quant à moi, je chante, je fais le *bii biêlgee*, je joue de la musique, je joue du *tovshuur*. Je couds aussi²⁹. » Elle a un peu oublié l'*ekel*, mais en s'y remettant, elle pourrait « réveiller » (*sergeh*) ce talent. Ses frères et sœurs aussi chantent et disent l'épopée sous forme de contes. Enfin, elle précise que sa sœur aînée, qui danse le *bii biêlgee*, chante et dit les contes, a épousé le célèbre barde épique urianhai Avirmed. Même si rien de systématique ne peut être inféré de ce seul exemple, il illustre la tendance à intégrer dans la généalogie du talent, compris cette fois au sens large (tous types d'activités artistiques) non seulement les ascendants mais aussi les alliés.

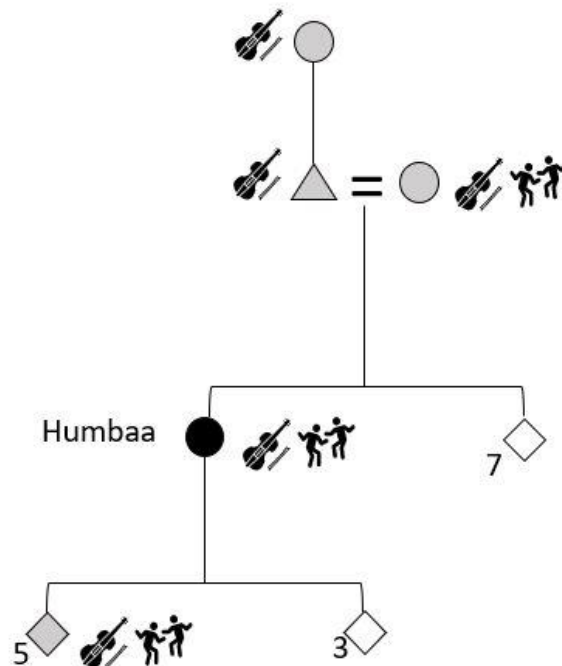


Les multiples talents évoqués ne renvoient pourtant pas indifféremment à n'importe quels arts. Dans l'ascendance des *biich*, on trouve de fait plutôt des musiciens et des chanteurs que des peintres ou des artisans. Ainsi, chez Humbaa, la pratique du *bii biêlgee* va de pair avec la maîtrise de la vièle. Son père jouait de la vièle, un talent qu'il tenait de sa propre mère. Sa mère

²⁸ *Manai eej Cagaanhüü biêldeg, duuldag, ehel tatdag hün baisan. Urtiin duu, bogino duu duulna. Tuuliig ülger helj ögdög.*

²⁹ *Bi duulna, büjiglene, högjim toglo. Shanz bas toglodog. Oëdodyn ajil hij baigaa.*

faisait du *bii biêlgee* et de la vièle. Humbaa est la seule de sa fratrie à maîtriser la vièle et le *bii biêlgee*, mais sur ses huit enfants, cinq ont reçu ce double talent (voir figure). Il ne faudrait pas comprendre pour autant que Humbaa serait l'héritière d'un double talent venu de sa mère. Elle reçoit le talent de ses père et mère. Mais l'aimantation entre *bii biêlgee* et *huur* est telle que leur association se stabilise tout au long de la généalogie. Comme dans les descriptions habituelles du *bii biêlgee*, la pratique de la vièle (dans d'autres régions du *tovshuur* ou du *shanz*), nécessaire pour fournir la musique qui accompagne la danse, va de pair avec celle du *bii biêlgee*.



De même dans les ascendants de Cerendulam, outre le *bii biêlgee*, on trouve notamment le talent de « coudre des vêtements » (*oëdoh*), un talent dont, en plus du *bii biêlgee*, du *tovshuur* et du chant, elle a aussi hérité. Il faut comprendre qu'il s'agit non de reprendre des chemises, mais de coudre des vêtements urianhai typiques, qu'on porte aujourd'hui surtout pour les concours d'arts traditionnels et, bien sûr, pour chanter et danser le *bii biêlgee*. Ainsi le talent du *bii biêlgee* apparaît, à travers les généalogies, pris dans un faisceau plus large de talents dont la musique (le chant bien sûr, incontournable en Mongolie, mais aussi, plus spécifiquement, les instruments accompagnant le *bii biêlgee*) et la couture de vêtements du *bii biêlgee* sont les principaux.

Talent et qualité chamanique dans la transmission

Les trois aspects des généalogies du talent, transmission cognatique indifférenciée, implication des ascendants collatéraux et discontinuité générationnelle, ne peuvent manquer de faire penser à l'hérédité chamanique décrite par de nombreux auteurs en ces termes (voir en particulier Stépanoff 2014a : 140-147). De plus, comme dans le chamanisme, une personne réputée « de talent » (*av'yaastai*) va avoir tendance à chercher d'autres gens « de talent » parmi ses ascendants, en guise à la fois de légitimation et de principe explicatif. Néanmoins le talent

s'écarter du modèle chamanique en plusieurs points. Tout d'abord, l'hérédité bilatérale ne conduit pas à privilégier, de façon subrepticement transgressive, la transmission par les femmes comme dans certaines lignées de chamanes. En second lieu le talent ajoute, aux aléas d'une transmission généalogique discontinue, des variations d'intensité (de l'ordre du plus ou moins) et de nature (musique, chant et non toujours danse) dans ses actualisations individuelles. Enfin et surtout, contrairement au chamanisme, l'hérédité est pour le talent une possibilité recherchée, mais non une nécessité, puisqu'il peut aussi surgir de nulle part.

La patrilinearité du talent, sur le modèle de la transmission « clanique » typique du monde des steppes, qui avait constitué le premier modèle examiné, apparaît en fait moins comme la règle que comme une exception. Le caractère aléatoire du surgissement du talent, illustré par ces généalogies qui semblent échapper à un schéma régulier, est confirmé par le fait que, assez souvent, le talent apparaît sans qu'on puisse reconstituer la généalogie. Surgissement sans antécédant, reconstitution généalogique d'une lignée fragmentée et mise en scène d'une continuité dynastique apparaissent donc, finalement, comme les trois grands récits non plus de la généalogie mais de la genèse du talent. Ces trois logiques ne sont pas incompatibles entre elles : la faible profondeur générationnelle des deux logiques généalogiques souligne indirectement qu'aux sources d'une lignée de talent se trouve peut-être un surgissement sans antécédant, et inversement, l'oubli rapide des générations précédentes ne rend pas impossible que le talent se révèle dans une famille où il avait existé si longtemps auparavant qu'on l'avait oublié. Mais ces éventualités ne semblent pas préoccuper mes interlocuteurs, qui jonglent entre ces logiques sans se poser la question de leur compatibilité. Il ne serait sans doute pas faux de noter que les logiques apparemment les plus contradictoires de continuité dynastique et de surgissement inopiné sont privilégiées dans le cas de la danse mongole, alors que les généalogies discontinues, malgré leur tendance vers la continuité, semblent plutôt fleurir chez les *biich*. Toutefois, plutôt que de mettre l'accent sur l'opposition entre danse mongole et *bii biêlgee*, mieux vaut tenter de percevoir ces trois logiques à la façon des Mongols, comme appartenant à un même continuum, celui du talent de la danse. En effet, dans leur confrontation même, elles renvoient à deux aspects complémentaires de la notion de talent : la reconstitution des généalogies, toujours *a posteriori*, légitime l'idée d'une fréquence familiale, constatée dans les faits, alors que la possibilité du surgissement du talent – et son inverse, la possibilité de sa non-transmission à certains descendants – invalide toute tendance à systématiser la généalogie sous forme d'hérédité stricte. Ce caractère aléatoire de l'apparition du talent rend nécessaire la mise en place de dispositifs de révélation et de critères permettant de distinguer le talent, comme on va le voir à présent.

5.2. *Av'yaas todroh*, « repérer le talent »

Comme on l'a vu, le talent se tient entre une hérédité génétique supposée, qu'on s'efforce de repérer en traçant des généalogies ascendantes, et un surgissement inexpliqué. De la sorte, rien ne permet de prévoir si et chez quel enfant le talent va émerger. Un enfant qui a du talent est censé être spontanément porté vers la pratique de la danse : il va demander à prendre des cours de danse ou, mieux, se mettre à danser dès qu'il en a l'occasion. Mais comment distinguer ceux qui la pratiquent « en amateur » (*sonirholor*, *hobbygoor*) de ceux qui, doués d'un véritable talent, sont appelés à devenir *biich* et danseurs ? Et inversement, un talent qui n'est pas repéré peut rester enfoui et être gâché. C'est pourquoi des dispositifs de repérage du talent doivent être mobilisés.

5.2.1 À quoi ça tient

Och et l'environnement favorable

Si l'on cherche les talents dans le district d'Altai (Bayan Ölgii), où j'arrive en mars 2013, on risque d'être déçu. Il y avait bien Döchin, une *biich* urianhai de renom ; mais elle est décédée l'année précédente, laissant le district orphelin de ses talents. « Tout ça, c'est la faute aux politiques locales, ou plutôt à leur absence », incrimine Daramzagd, directrice de l'école primaire. « Ce n'est pas qu'on n'ait pas de talent, c'est qu'ici, l'environnement (*orchin*) n'est pas propice. Des gens de talent, il y en a chez nous comme partout ailleurs ». Mais faute d'un bon environnement, ils restent cachés : « À la campagne, le talent ne peut pas s'exprimer » (*Hödöö, av'yaas ilerhiilej chadahgüi baina*). Elle cite l'exemple de Och, un jeune garçon de 17 ans. Personne ne danse, ni ne pratique aucun art dans sa famille. « Jusqu'à l'an dernier, on ne savait pas qu'il avait du talent ... », pas même le garçon lui-même : il n'y avait pas de cours de danse au village, il n'avait pour ainsi dire jamais dansé ! Il a fallu pour cela un stage inopiné donné par le célèbre danseur et *biich* Samjid, d'Ölgii. Och devient alors aussitôt un des disciples les plus fervents de Samjid : il se forme régulièrement auprès de lui, se passionne de plus en plus pour la danse, devient danseur stagiaire au théâtre d'Ölgii et s'inscrit en parallèle à la SUIS, tout en continuant à danser aux côtés de son premier maître Samjid lors des festivals. Pour Daramzagd, les pouvoirs publics sont coupables de ne pas soutenir (*demjih*) les arts dans les districts de province ; l'exemple de Och le prouve a contrario, cela équivaut à un gâchis de talents locaux, qui risquent d'être, dès lors, perdus à tout jamais. Et qu'est-ce qu'un district privé de ses talents ? L'exemple de Och montre que la révélation du talent n'est pas seulement l'épanouissement spontané d'une faculté individuelle, mais la rencontre entre cette aptitude et un milieu favorable, qui lui permet de se développer. En tant que telle, sa révélation nécessite la mise en place de dispositifs qu'il revient à des tiers d'assumer.

Zinameter et le tiers qui sait

Zinameter, *biich* hoton très réputé, d'une soixantaine d'années, raconte comment un jour qu'il n'avait pas sept ans sa mère et lui, en rentrant à leur campement, passent devant une yourte où des gens sont rassemblés pour danser le *bii biêlgee*. Ils s'approchent et entrent, juste pour voir. Mais, entraîné par le rythme, le jeune Zinameter se met à danser avec les adultes de la yourte. Ceux-ci, loin de s'en courroucer, le félicitent et l'un d'entre eux, un *biich* réputé, lui prédit même qu'il a du talent et deviendra un très bon *biich*. C'est comme ça qu'à l'âge de sept ans, il a commencé à danser. Le récit de révélation de Zinameter met en scène non seulement l'expression spontanée d'un talent, mais surtout l'identification, par un adulte compétent, de ce talent. Plus précisément que dans le cas de Och, où on parle d'un « environnement » (*orchin*) institutionnel et culturel général, ici la révélation suppose trois termes clairement identifiés : l'enfant talentueux, l'opportunité de danser et l'adulte compétent qui reconnaît son talent et l'identifie comme tel. La révélation, vaguement évoquée dans le cas de Och comme le dévoilement d'une réalité jusqu'alors dissimulée, qui se déclencherait spontanément dans les bonnes circonstances, fait en fait appel à un tiers ayant un statut reconnu dans le *bii biêlgee*. Ce schéma n'est pas sans rappeler l'intervention de « l'annonceur » dans le diagnostic de sorcellerie, tel que le décrit Jeanne Favret-Saada. La victime présumée d'un ensorcellement ne se dit jamais spontanément ensorcelée : il faut pour cela qu'un tiers plus compétent ou plus savant ou du moins plus expérimenté, souvent un ancien ensorcelé lui-même, lui suggère que la cause des malheurs dont elle se plaint puisse être un sort (Favret-Saada 2002 [1977] : 24, 81). Le même schéma d'intervention d'un tiers compétent se retrouve en Mongolie lorsqu'il s'agit d'identifier, à partir d'un récit de perceptions de présences inexplicables, s'il s'agit bien d'une rencontre avec les fantômes (cf. Delaplace 2008 : 254-255 et 273 ss.). L'intervention d'un tiers est aussi fréquemment requise dans la validation des compétences rituelles, par exemple dans le cas du sorcier australien analysé par Mauss ou, plus près de l'Altai mongol, dans le cas de la crise chamanique : celle-ci n'est considérée comme chamanique qu'une fois validée par un chamane (Stépanoff 2014a : 169, 198 ss.).

Dans le cas de la danse, l'intervention d'un tiers compétent pour identifier le talent, le « révéler » (*todroh*) vise à permettre au jeune de « développer » (*högjih*) son talent. Heureusement pour les talents mongols, la révélation n'est pas toujours laissée au hasard, comme dans le cas de Och ; la structure triadique de la révélation prend même, par contraste avec l'opportune rencontre de Zinameter et des *biich*, des formes particulièrement institutionnalisées, comme dans le cas du Conservatoire.

5.2.2 Le crible du Conservatoire³⁰

Les auditions de recrutement

Chaque année, en janvier, le Conservatoire diffuse des annonces télévisées annonçant le recrutement, principalement à l'attention des élèves de classe de « cinquième » (équivalent de notre CM2) pour la danse classique, jusqu'à la septième pour la danse mongole³¹, pour l'année scolaire à venir. Les enfants qui le désirent se présentent au jour dit et passent les auditions pour être recrutés. Le Conservatoire envoie aussi chaque année dans les centres de province une commission de recrutement. Les auditions se déroulent en trois étapes, au cours desquelles on évalue successivement les postulants sur les critères suivants³² :

Étape	Type de critère mobilisé	Critères mobilisés
1 ^{ère} étape	Critères anatomiques généraux	La stature (<i>biëiin galbir</i>) Les proportions (<i>zöv zohistoi, proporci</i>)
2 ^e étape	Critères de capacité physique	La démarche (<i>almaa</i>) Le plié (<i>sungalt</i>) Le relevé (<i>höliig n' örgöj</i>) et les pointes (<i>ölmiig</i>) L'ouverture des hanches (<i>tashaa n' her neelttei baina</i>) La souplesse du dos (<i>nuruu n' her uyan hatan baina</i>) et la souplesse en général (<i>uyan hatan, evsel</i>)
3 ^e étape	Critères de motricité	La fluidité des mouvements (<i>hödölgöönii evseltei</i>) Les sauts (<i>üsrelt</i>) : sont-ils lourds ou légers (<i>höngön baina uu, hüüd baina uu ?</i>) L'écoute (<i>sonsgol</i>) de la musique, la capacité à se mouvoir en rythme

Figure 41 Les critères de sélection au Conservatoire.

À ces critères relevant de l'anatomie fonctionnelle, il faut ajouter des critères d'ordre esthétique. Les enfants doivent être minces (*turanhai*) et non gros (*targan*). La chorégraphe Môngönceceg souligne en outre que pour elle, un bon danseur doit non seulement avoir un beau corps, mais doit être souriant et avoir un visage rond et régulier, beau à regarder (*carai n' saihan haragdaj baina uu*). Exit les dents de travers ! Quant aux danseuses professionnelles qui ont changé de carrière et / ou sont devenues mères, il leur arrive de parler avec regret des débuts du temps de leur carrière, où elles étaient « si minces, si belles³³ » (*turanhai saihan baisan bi, Aynur*).

Dans ces critères, la prépondérance des qualités physiques et motrices saute aux yeux. Le même type d'évaluation est utilisé au Conservatoire de Zavhan, conçu sensiblement sur le

³⁰ Le Conservatoire de musique et de danse a, dès sa création en 1937, vocation à la fois à former des artistes professionnels et à recruter, en balayant tout le territoire mongol, les enfants suffisamment talentueux pour tirer le plein bénéfice de cette éducation professionnelle qui leur est offerte par l'État. Voir chapitre 2.

³¹ Le cursus de danse classique dure sept ans, contre cinq pour celui de danse mongole. Voir infra.

³² Critères donnés par Oyuun, directrice du département danse et confirmés par Hosbayar, un autre professeur. Ces critères sont également mobilisés, à des degrés divers, dans les théâtres de province.

³³ À ce titre, la minceur paraît un critère plus prégnant pour les danseuses que pour les danseurs.

même modèle que celui d’Ulaanbaatar et dans les Théâtres de province lorsqu’ils recrutent leurs stagiaires. De tels critères sont clairement hérités des modèles russes, introduits notamment par les danseurs issus de la Compagnie Moiseev, qui ont présidé à la fondation du département danse au Conservatoire (voir chapitre 2). Lev Golovanov, ancien soliste de Moiseev, évoque ainsi les critères de recrutement de celui-ci : « Il demandait à ses danseurs qu’ils présentent bien, d’avoir une souplesse optimale dans les jambes pour réussir un grand pas et un plié très profond. Il fallait savoir sauter très haut, être très assidu et avoir un grand sens musical » (Izrine 2011 : 29). De même la sélection en trois étapes successives recoupe la sélection à l’école-studio du ballet Moiseev : « Il y a un grand concours d’entrée... Au premier tour, nous observons leurs qualités physiques. La deuxième observation est médicale. Le troisième tour concerne la musicalité, la sensibilité, et nous regardons s’il est « dansant »... (interview de Gyuzel Apanaeva, directrice de l’école-studio du ballet Moiseev, *ibid.* 32).

Mais une différence apparaît : alors que pour rentrer à l’école Moiseev les enfants « doivent avoir déjà dansé dans des troupes d’enfants », au conservatoire d’Ulaanbaatar, il importe peu que les candidats aient fait de la danse auparavant ou non. Oyuun avoue même qu’elle préfère recruter des enfants qui n’ont pas reçu de formation en danse auparavant :

« Enseigner à des enfants qui ont appris des choses fausses ou les ont mal apprises auprès d’enseignants non professionnels, c’est dur. C’est plus facile d’enseigner à des enfants qui ne savent rien. En effet, je peux alors les façonner à ma guise. S’ils ont appris des choses avant, il faut d’abord effacer, faire disparaître ces choses et tout recommencer à zéro. Mais il y a aussi, très rarement, des enfants qui ont dansé avant qui ont un talent très prometteur. Il y a de tout. Mais en général, avec les enfants qui ne savent rien, c’est facile comme d’écrire sur une page blanche³⁴. »

Ces trois étapes constituent pour Oyuun un premier crible (*shigshih*, « cribler, tamiser ») qui vise à réduire progressivement le nombre d’enfants à une douzaine de filles et une douzaine de garçons par promotion. « Si on reçoit 50 enfants, la fois suivante on en garde 25, et ainsi de suite, on les « passe au crible ». Par promotion on garde 24 enfants, 12 garçons et 12 filles³⁵. » Plus encore que dans le modèle russe dont il s’inspire, le recrutement au conservatoire est fondé sur le repérage de qualités (*chadvar*) à développer (*högjih*). Or, une fois passée l’audition d’entrée, les élèves n’en sont pas quittes pour autant : les examens de fin d’année peuvent conduire à l’exclusion.

³⁴ Urt n’ mergejliin bish hüneer zalgaad buruu dotuu yum sursan. Hühhdüüded yum zaah n’ hecüü. Yuu ch medehgüi hühhdüüded yum zaah n’ amar. Yaagaad gevel bi yag öörüigöö hüsneer teriig bolgoj chadna. Urt n’ sursan хүний болохоор ehleed нөгөө тийм martuulaad boliulaad tegeed dahiad shineer zaana. Gehdee bas cööhön oroldog gaigüi av’yaastai urt n’ büjigledeg hühhdüüd sain bolohdoo baina ; yanz yanzyn. Gehdee ёрөнхийдөө бол yuu ch medehgüi hühhdüüded cagaan caas deer bichih shig amar.

³⁵ Olon udaagiin shalgaaluulaad shishegt shalgalna. Tavin hühhdüüd avsan bolbol daraagiin удаа horin tav bolbol daraagiin удаа ingeed shigsheed shalgasaar baihad. Hühhdiiin too bol arvan хоёр eregtei arvan хоёр emegtei neg ангид horin дөрвө hühhdüüd avna.

Les examens

Les examens ont lieu chaque année en mai et juin, devant un jury composé des professeurs du département, à l'exception des « examens nationaux », qui ont lieu en 9^e (notre seconde) et 11^e (notre première). Pour les examens nationaux, une commission nationale, composée de personnalités réputées de la danse, de chorégraphes en poste dans les grands ensembles nationaux par exemple, est réunie. Ce jury contrôle que « les élèves de votre école ont bien atteint le niveau de danseur professionnel³⁶ ». Pour reprendre les mots d'Oyuun, directrice du département danse, « le premier examen, en cours de cursus, c'est pour voir si on en fera un danseur, et le suivant c'est pour voir quel danseur il est devenu³⁷ ».

Les examens de danse mongole³⁸ prennent la forme d'un cours technique, avec les exercices habituels à la barre et au milieu, sous la direction du professeur habituel, avec l'accompagnateur au piano, devant le jury. Les cours précédant l'examen sont généralement très intensifs, mais ils n'empêchent pas les activités en cours, compétitions de danse, spectacles nationaux, de se dérouler. Le jour de l'examen, les élèves sont vêtus des uniformes de leur catégorie : lors de mon enquête en 2013, léotard blanc et short collant noir, chaussons noirs pour les garçons, léotard blanc, collants chair, chaussons blancs et jupe en tulle rose pour les filles. Si de légers manquements sont parfois tolérés durant l'année, ils ne le sont évidemment pas ce jour-là. Les élèves se tiennent à leur place, assignée, « au milieu », attendant que le jury s'installe. Au début de l'examen, le professeur qui est chargé du cours de danse mongole pour cette classe présente un par un au jury, en donnant leur nom et leur province d'origine, les élèves qui seront évalués. Si des élèves inscrits ne sont pas présents, il expose les raisons de leur absence, blessure par exemple. Le jury ayant donné son approbation, le professeur commence le cours par le salut collectif en musique, puis les élèves rejoignent leurs places assignées à la barre et le cours se poursuit ainsi jusqu'au bout. Les examens sont ouverts au public, et les parents qui habitent Ulaanbaatar y assistent volontiers. À la fin de l'heure de cours, le jury se réunit à huis clos avec l'enseignant et les notes, sur 100, mises par chacun des jurés sont uniformisées.

Les principaux critères d'évaluation peuvent être résumés comme suit : conformité des mouvements à l'exercice (c'est la moindre des choses), exécution des mouvements en musique, technique corporelle (par exemple : Les pieds sont-ils bien pointés ? Le cambré est-il bien souple ? Les sauts sont-ils assez hauts ? Le poignet est-il bien fléchi ? Les en-dehors sont-ils bien acquis ?), mais aussi le « ressenti » (*medremj*), qualité ambiguë qui désigne en fait moins un sentiment intérieur qu'une intensité particulière qu'on est capable de communiquer aux mouvements : en danse, la seule perfection mécanique est insuffisante. Malgré le côté très académique de ces examens et l'absence de compétition entre les élèves, les évaluateurs ne

³⁶ *Tanai ene tögsöj baigaa hüühdüüd mergejlin büjigchin tüvshin хүреј байна gedeg yum.*

³⁷ *Yavcahaaraa ene büjigchin bolgono uu ? gedeg chin' uzeed daraa n' ene yamar büjigchin bolson be gej üzej baigaa.*

³⁸ J'ai eu l'opportunité d'assister à une partie des examens internes et nationaux en danse mongole au Conservatoire en 2013.

sont pas toujours unanimes. Ainsi, Oyuun se permet-elle parfois de faire remarquer à l'un de ses collègues que sa note est beaucoup trop haute pour Unetelle, « qui n'a aucun ressenti (*yamar ch medremj baihgüi*) ».

Un écrémage continu

Le nombre de ceux qui obtiennent leur diplôme à la fin du cursus oscille entre 24 (100%) et 10 (soit moins de 50%) par promotion, avec une moyenne que Hosbayar évalue à 15-20. Pourtant l'exclusion ou l'abandon ne sont pas aussi fréquents au département danse qu'au département musique, réputé pour sa sévérité : « Dans le département musique, ils font entrer 30 enfants, et il y en a quoi, à peine 10, 7, 6 peut-être qui sont diplômés. Nous on essaie de réduire le moins possible³⁹ » (Oyuun). Pour cela, il faut redoubler d'attention au moment du recrutement, pour se tromper le moins possible dans le repérage des talents : « La politique de notre département c'est de bien recruter en ayant en tête de ne pas réduire le nombre avant le diplôme. Mais bon, il arrive qu'il y ait des élèves avec qui on n'a pas le choix⁴⁰ » (Oyuun). « Nous, on les recrute directement, on ne peut pas voir ce qui va se passer dans les cinq ans qui vont suivre, hein. Bon, moi, ça fait des années que j'enseigne, c'est pourquoi en général, je peux voir si tel élève deviendra danseur. Mais même en y regardant de près, je ne suis pas voyante !⁴¹ » Oyuun souligne ainsi que, malgré les trois auditions de recrutement et malgré l'expérience, le repérage du talent comporte toujours une part d'aléatoire, qui ne peut être révélée que sur la durée. C'est au cours du cursus qu'on se rend compte que « le talent n'est pas à la hauteur » (*av'yaas n' hürehgüi*), expression qu'elle emploie à de nombreuses reprises. À cela il faut ajouter les causes accidentelles d'abandon, notamment les blessures : « Dans le tas, le nombre diminue, certains arrêtent, par exemple ils se blessent au pied ou à la main, ils ont des maladies de rein, de cœur, ils arrêtent pour des raisons médicales⁴² ». Mais c'est surtout dans le développement (*höggijih*) du talent que se trouvent les failles, soit parce que, comme le souligne Oyuun, l'enseignement collectif du Conservatoire limite la dimension personnalisée des conseils que peut donner le professeur à douze élèves tous différents⁴³, soit parce que les élèves eux-mêmes « ne font pas d'efforts » (*hicheehgüi*).

On le voit, ce ne sont pas seulement les examens de recrutement mais le cursus tout entier qui fonctionne comme un « crible ». Au-delà des causes conjoncturelles d'abandons, l'image du crible, employée explicitement par Oyuun (*shigshih*, « tamiser, cribler », aussi au sens

³⁹ *Èr n' bolbol högjiin surguul'd orson hüühdüüd guchin hüühed oroad tögsöltöö arvaahan yum uu dalan zurgaa hüühdüüd tögsönö shdee. Manai bolbol hasahdaa, hasah bagatai yavdag.*

⁴⁰ *Harin manai büjgiin bagsh nar, ene tenhimt yamar shugam baidag ve gesneer avahdaa sain shalgajl avaad hasahgüi tögsögh bodoltoi baidag. Gehdee бүр болонгүи hüühдиг bas hasahaas öör garahgüi.*

⁴¹ *Yaagaad gevel shuud shalganguutaa bid nar, tavan jiliin daraa yumüig bas harj chadahgüi yaah ve. Bi olon jil bagshlaj baigaa uchraas ärönhiidöö zaа ene hüühed büjigchin bolno gedgiig harna. Gehdee бүh ingeed daldag hardag, Erevchin хүн шиг харj chadahgüi shdee.*

⁴² *Dundaas n' horogdono tasaldana jisheelvel höl gar n' övdönö, böör övddög ch yum uu, zürh n' övddög ch yum uu, övchnii ulmaas.*

⁴³ Cet aspect tient visiblement à cœur à Oyuun qui y reviendra plusieurs fois en cours d'entretien. « (contrairement aux professeurs de musique) moi j'enseigne une heure de temps à douze élèves, c'est très nombreux, mon attention n'est pas constante. Le contrôle est faible. »

propre) est révélatrice d'un processus évoqué par plusieurs professeurs de danse et même par des *biich* qui soulignent qu'à partir d'un très grand nombre d'enfants qui se mettent à apprendre la danse, on écrème progressivement, jusqu'à réduire ce nombre à une poignée d'élèves : de deux cents à une dizaine pour Aynur, de soixante à cinq pour Balgan. Ceux qui restent sont alors considérés comme les véritables talents. Ce passage au crible se révèle moins une sélection par exclusion des plus mauvais qu'une mise en évidence progressive de ceux qui, ayant surmonté les différents « tamis » des auditions, examens et de l'apprentissage, ont fait la preuve qu'ils avaient vraiment du talent. Ils sont nombreux, on ne peut les voir au premier coup d'œil : les processus de recrutement, puis d'apprentissage font donc eux-mêmes office de dispositif de repérage d'un petit nombre de talents à grande échelle, capable de suppléer aux défaillances, toujours possibles, du seul regard d'un tiers compétent.

5.2.3 Aynur : une sélection à la clé

Toutefois, ce mode de repérage des talents, fondé sur la multiplication des cribles à l'entrée puis sur la durée, et sur des critères principalement liés aux capacités de mouvement des enfants, n'est pas le seul à être efficace. Aynur, ancienne danseuse professionnelle d'une quarantaine d'années reconvertie dans l'enseignement de la danse, a été chargée par les pouvoirs publics de mettre en œuvre le programme « Talent » dans la ville d'Ölgii, où elle réside. Son recrutement des élèves bénéficiaires de ce programme repose sur un dispositif d'une simplicité redoutable : une simple clé.

Quand j'arrive à Ölgii, la phase de sélection des enfants pour le programme Talent bat son plein. Aynur m'emmène dans les écoles privées et publiques, et me fait assister à sa sélection. Accompagnée du directeur de l'établissement, elle entre dans les classes⁴⁴, interrompant les cours, et expose brièvement aux enfants le principe du programme : ceux d'entre eux qui le souhaitent pourront suivre gratuitement un semestre de cours de danse (le lieu et les horaires sont précisés), à condition d'être sélectionnés. Pour la sélection, pas de mesure des proportions, pas d'épreuve de plié, pas de démonstration de danse : elle a lieu immédiatement, en quelques minutes, dans la classe. Les élèves intéressés sont invités à se mettre en rang au tableau, tandis qu'Aynur s'assoit au bureau du maître, sort un grand cahier de noms et une simple clé en métal. À chaque enfant qui s'avance, Aynur tape, de la clé, une formule rythmique de quelques mesures, lui tend la clé, et lui demande de reproduire le rythme. Si l'élève réussit à reproduire le rythme, elle lui demande son nom, qu'elle inscrit sur son cahier et le renvoie à sa place. S'il échoue, elle le renvoie directement à sa place. Quand la colonne de volontaires tout entière est passée, Aynur donne rendez-vous aux heureux sélectionnés pour le premier cours, et passe à la classe suivante. Pour éviter des mémorisations trop faciles du rythme par ceux qui attendent, elle alterne entre trois et quatre formules rythmiques. Pour les

⁴⁴ Il s'agit des écoles dites « de dix ans » (*arvan jiliin surguul*), regroupant nos niveaux primaire et secondaire. Les enfants ont donc grosso modo entre sept et dix-sept ans. Suite à la réforme du système scolaire, elles comptent aujourd'hui douze classes, bien qu'on continue à les appeler couramment écoles « de dix ans ».

enfants les plus jeunes, il lui arrive de proposer des rythmes un peu plus simples – mais pas toujours ! Parfois, surtout dans les petites classes, un élève qui réussit *presque* à reproduire le rythme peut se voir accorder une deuxième chance. Il n'en aura pas de troisième. Chez les grands, la deuxième chance est rare. Les élèves qui ont déjà suivi le cours et qu'Aynur connaît (ils sont assez nombreux, comme on peut s'y attendre étant donnée sa longue expérience) doivent repasser l'épreuve comme les autres, et ne font l'objet d'aucun traitement de faveur : certains ne seront pas sélectionnés cette année. Selon les classes, un tiers à la moitié des élèves se présente pour faire le test, et de ceux-là, d'un tiers à la moitié sont sélectionnés. Avec ces auditions à la clé, Aynur ne passe pas plus d'un quart d'heure par classe. Au terme de dix jours de ce marathon des classes, environ cent vingt enfants ont été sélectionnés. Selon leurs écoles d'origine, ils sont répartis en deux groupes⁴⁵ de soixante, tous âges confondus, tous niveaux confondus. Pour chacun des deux groupes, les séances ont lieu dans l'ancien cinéma transformé en salle polyvalente, trois demi-journées par semaine.



Figure 42 Aynur fait passer le test de la clé aux enfants qui veulent apprendre la danse

De mon côté, je suis perplexe : elle sélectionne donc les bénéficiaires d'un programme officiel public de six mois par un rythme tapoté sur un coin de table ? Il doit bien y avoir un moment où elle les sélectionne sur la danse ? Au premier cours, elle va à nouveau écrémer, c'est sûr ! « Non, ceux qui sont sélectionnés ainsi apprendront très facilement à danser. Viens lundi, au premier cours, et tu verras par toi-même ». En effet, le premier jour, Aynur rassemble les enfants dans la salle. Pas de vestiaire, on range comme on peut ses vêtements sur les bancs, les chaises, les portiques qui traînent. Sans une petite laine, il fait un peu frais en ce mois de mars, dans cette grande salle de la période socialiste, mal isolée et non chauffée, d'une ville située à 1700 mètres d'altitude. Peu importe ! Aynur les dispose en rangées par ordre de taille, les plus petits devant, de façon que tout le monde puisse la voir, puis les entraîne dans une série d'exercices gymniques, pas chassés, flexion-extensions des genoux, sautilllements, étirement des bras, progressivement accélérés et faisant appel à des coordinations de plus en plus complexes, par exemple tour sur soi en pas chassé en faisant tournoyer les bras. Aynur,

⁴⁵ Les deux groupes sont issus de deux ensembles d'écoles visitées par Aynur, sans autre critère.

face à eux, montre et remontre les mouvements. Elle s'interrompt à peine pour corriger, de la voix et à distance, les quelques enfants qui suivraient un peu plus lentement. Une courte pause, au bout de la première heure, puis on reprend sur le même registre. Ce n'est que vers la fin de la séance qu'Aynur intervient physiquement pour aider une petite à refaire le mouvement. Les autres n'ont qu'à se débrouiller et, de fait, copiant qui sur Aynur, qui sur leur voisin, mémorisant rapidement les mouvements, entraînés par le groupe, ils se débrouillent plutôt bien ! Le cours s'achève sur une touche de danse mongole : travail de la posture pliée, quelques mouvements de bras⁴⁶. La fin du cours arrive : on n'a toujours pas entendu la musique. Aynur me prend à parti : « tu as vu ? je te l'avais bien dit, hein ! Le coup de la clé ! s'ils savent reproduire le rythme, ils sont talentueux. Tu as vu comme ils apprennent bien à danser ? ». Et elle ajoute, non sans fierté : « ça fait vingt ans que je suis prof ! tu parles si je m'y connais ! ».

Une sélection uniquement rythmique, donc, pour un premier cours sans musique où, de fait, les enfants suivent plutôt bien et même très bien dans l'ensemble, malgré la vitesse et la complexité relative, sur le plan des coordinations et de la motricité, de certains exercices. La longue expérience de pédagogue d'Aynur vient apporter un démenti à la fois aux tests des Conservatoires fondés sur des critères principalement physiques et à mes propres préjugés selon lesquels on ne saurait distinguer le talent sans voir l'enfant danser. Pour moi, l'épreuve est concluante : le test de la clé suffit à détecter les talents en danse.



Figure 43 Dès le premier cours, qui se déroule sans musique, les enfants doivent assimiler aussitôt les mouvements que leur enseigne Aynur.

⁴⁶ Ils ne sont pas destinés à apprendre « une » danse (une chorégraphie de danse mongole scénique) avant un mois encore. Avant cela, il s'agit de poser les bases à travers ce travail gymnique, peu à peu complété par des postures et des pas de danse.

Le test de la clé fait d'emblée appel à une capacité qu'on a déjà croisée dans le cadre du conservatoire : « l'écoute » (*sonsgol*). L'écoute est fréquemment évoquée par les danseurs, mais plus encore par les *biich*, comme un signe indéniable de talent prédisposant à la danse. Fréquemment associée à « l'écoute de la musique » (*högjim sonsoh*), cette capacité implique aussi de savoir « danser sur la musique » (*högjimtei taarj büjigleh*). Elle renvoie, plus largement, à un sens du rythme que les danseurs partageraient avec les musiciens, dont les généalogies ont déjà donné un aperçu. Dans certains cas, le talent du rythme fait office de talent par excellence : invitée à évoquer les personnalités talentueuses qu'elle a pu croiser dans sa jeunesse, Daramzagd, âgée de soixante ans, directrice d'école à Altai (Bayan-Ölgii), mentionne spontanément un musicien qui, elle se le rappelle bien, avait un talent incroyable pour le rythme. Non seulement il jouait toutes sortes d'instruments de musique et faisait des prestations régulières sur la scène du centre culturel, mais il faisait des percussions sans arrêt, chez lui, dans la forêt, dans la steppe, trouvant toujours des bouts de bois pour jouer un nouveau rythme. Le *bii biêlgee* est bien souvent considéré comme une expression gestuelle du rythme musical donné par la vièle ou le luth ou même. C'est cette fondation de la danse dans le rythme que semble illustrer, de manière magistrale, le test d'Aynur.

Mais si l'on y réfléchit bien, le test de la clé d'Aynur ne concerne pas seulement l'écoute du rythme. Il teste chez l'enfant la capacité à reproduire rapidement ce qu'on lui montre, d'abord la formule rythmique, puis les mouvements de danse, une faculté qui est mise à l'œuvre dès le premier cours d'Aynur. Savoir reproduire les mouvements juste en les voyant est un savoir-faire qui traverse les discours des danseurs et des *biich*, notamment à travers des expressions comme *dagaaj surah* « apprendre en suivant » ou *harj surah* « apprendre en regardant⁴⁷ ». On y reviendra plus particulièrement dans le chapitre 6.

Un troisième élément, peut-être le plus important, est mis en jeu dans le test de la clé. Surpris de voir les plus jeunes enfants réussir aussi bien, et souvent même mieux que les plus grands, un test cognitivement assez complexe, j'interroge Aynur à ce sujet. « C'est parce que les plus grands sont timides » (*ichij baina*) alors que les plus jeunes « n'ont pas peur » (*ichihgüi*). Le verbe *ichih*, de connotation tantôt positive, tantôt négative⁴⁸, désigne de manière générale une attitude de gêne, de timidité ou de honte, et il s'oppose au fait d'avoir de l'audace, du courage (*zorigtoi baih*), ou d'« oser », qui est d'ailleurs à mon sens la meilleure traduction pour ce verbe à la forme négative. En effet, c'est là l'autre aspect, implicite du test : il ne s'agit pas seulement de reproduire le rythme, il s'agit de le reproduire devant Aynur, devant le maître d'école et devant toute la classe. Ce que nous appellerions volontiers « l'assurance » est une qualité propre aux métiers de la scène en Mongolie. Un jour que je devais danser pour

⁴⁷ On n'emploie pas, à ma connaissance, d'expressions qui soient l'équivalent de notre « apprendre par imitation, en faisant pareil, en copiant, en reproduisant le mouvement ».

⁴⁸ Il est normal « d'avoir honte » d'une mauvaise action, ou encore de se sentir « gêné » lorsqu'on reçoit un don qu'on n'est pas en mesure de rendre ; et l'attitude « timide » est, chez une jeune fille en âge de séduire, une qualité appréciée des hommes. Mais dans d'autres circonstances, et en particulier chez les hommes, une telle timidité n'a pas sa place. Dans les injonctions à dépasser cette timidité, *ichihgüi* (« ne pas être timide ») et *zorigtoi baih* (« avoir du courage ») vont de pair.

accompagner une chanteuse réputée, elle me demanda de faire, en introduction du concert, la présentation de la soirée. Comme, tout en appréciant mes qualités de danseur, elle me savait un peu timide lorsqu'il s'agissait de parler en public, surtout sans préparation préalable, elle me sermonne en ces termes « *bitgii ichij, zorigtoi bai* » (« ne sois pas timide, sois sûr de toi ») avant de me jeter en pâture au public. De fait j'ai toujours été frappé de l'assurance, parfois très théâtrale, avec laquelle les chanteurs, par exemple, se produisaient sur scène : regardant loin, le regard farouche, poings sur les hanches ou sur la ceinture, bien campés sur leurs deux pieds, ils m'ont toujours paru privilégier cette posture pleine d'assurance, même lorsque la qualité technique ou artistique laissait parfois à désirer. Cette assurance est une qualité très appréciée chez les enfants qui commencent à danser : un enfant qui ose danser, si mal que ce soit, est un enfant en qui on reconnaît volontiers un talent. Pour Chuluunbat, quand on a du talent, on le sait et on le montre. Sinon, c'est qu'on n'a pas de talent. « [Si on doit dire] « Mais si, tu peux, mais si, tu sais ! alors puisque tu sais, vas-y, danse ! » à quelqu'un, le talent ne lui viendra pas. C'est si on sait, si on peut soi-même, qu'on a du talent⁴⁹ ». Pour ma part, j'ai toujours dansé, même sans échauffement, même sans entraînement, même mal, lorsque j'y étais invité, malgré des circonstances parfois peu favorables à l'expression d'un talent dansé, et j'ai senti que mon « courage » en de telles circonstances était fortement apprécié, même lorsque la performance elle-même ne m'avait pas semblé à la hauteur. En écrivant ces lignes, je me rends compte à quel point j'aurais été fort mal inspiré de « faire le timide » ou de « faire des manières » et de refuser de danser. Car inversement, celui qui refuse de danser quand il en a l'occasion, comment aurait-il du talent ?

Ainsi l'assurance à danser comporte deux facettes : d'une part, il s'agit de faire preuve de bonne volonté, de désir, de motivation, d'autre part, il s'agit de manifester son talent à danser, qui prend la forme de la facilité à danser sous le regard d'autrui. C'est, entre autres choses, ce que le test d'Aynur met en évidence.

Parce que sa distribution relève en partie de l'aléatoire, mais aussi parce qu'il a besoin d'un contexte favorable pour s'exprimer, le talent des enfants mongols doit faire l'objet de repérages. Chacun des dispositifs que nous avons identifiés met l'accent sur certains signes, sur la détection, au premier coup d'œil ou sur le long terme, de certaines « capacités » (*chadvar*) : là où le Conservatoire semble mettre l'accent sur les capacités physiques et motrices, le test d'Aynur met en exergue l'écoute (*sonsgol*) de l'enfant. Pourtant, dans ces deux cas, ce qui est mis en évidence chez l'enfant, c'est, plutôt que telle ou telle capacité, le potentiel à devenir danseur. Ce potentiel se manifeste chez Zinameter par la spontanéité à danser avec les autres, au Conservatoire par la résistance aux difficiles années du cursus, et chez Aynur par la facilité à se produire en public. Une telle sélection, fondée sur des signes visibles dans

⁴⁹ *Ene chi chaddag biz dee, ene chi meddeg biz dee. Medne geheer, chi büjiglej. Ter hünd av'yaas garahgüi shdee. Ööröö meddeg bol, chaddag bol, av'yaastai.*

la mise en acte de la danse, n'est pas sans faire penser à des procédures comparables dans l'élevage équin mongol. Bien qu'il existe une part d'hérédité plus ou moins calculée dans la maîtrise de la reproduction des chevaux de course notamment, celle-ci reste aléatoire. Il faut donc repérer chez le poulain des signes anatomiques apparents (*shinj*) qui sont autant d'indices de ses qualités physiques et psychologiques potentielles (un cœur fort, mais aussi un grand courage), qui en feront un cheval propre à la course ou à telle autre activité à laquelle l'entraîneur (*uyaaach*) le destine. La proximité avec le talent des danseurs est flagrante. La sélection des danseurs s'écarte toutefois de la sélection des chevaux de course sur un point crucial : alors qu'un éleveur repère de l'extérieur les signes qui lui permettent de décider de l'usage approprié pour tel cheval, un des signes principaux du talent du danseur est la capacité de danser sans timidité, qui ne peut s'éprouver que dans l'acte de danser. Cela est essentiel non seulement dans la révélation du talent, mais aussi, comme on va le voir, tout au long de la vie du danseur.

5.3 Consacrer sa vie au talent

Avoir du talent n'est pas une condition suffisante pour devenir danseur. Pour Mendee, être danseur c'est un pour cent de talent (*av'yaas*) et quatre-vingt-dix-neuf pour cent d'effort (*hödölmör*). Dans le même ordre d'idée, le danseur soliste Sanjaa rapporte les conseils d'un de ses professeurs à la SUIS :

« Je suis un peu paresseux, en fait ; quand j'étudiais à la SUIS... Onon *bagsh* m'a dit : « Tu veux devenir danseur ? » J'ai dit : « Oui. » « Alors bosse comme un bœuf. Bosse comme un bœuf bosse quand il croule sous le poids de son bât. » Je me suis mis à y penser, j'y pensais jour et nuit, en faisant les entraînements, c'est comme ça que je suis devenu danseur⁵⁰ ».

Si devenir danseur suppose d'avoir certaines prédispositions, cela exige aussi qu'on se mette au service de ces prédispositions pour les développer convenablement. L'effort n'est pas seulement le propre de l'apprentissage du danseur, il est un trait constant de son existence. S'il cesse de faire des efforts, il aura toujours du talent, mais ce talent sera insuffisant pour qu'il soit reconnu comme danseur. Ainsi, la motivation (*sonirhol*) pour apprendre à danser est non seulement une manifestation du talent, mais aussi une condition du développement (*högjih*) de celui-ci. La vie de danseur, plus particulièrement de danseur professionnel⁵¹, apparaît ainsi comme une série de mises à l'épreuve. Ce qui est mis à l'épreuve, ce n'est pas le talent comme prédisposition, comme c'était le cas dans les dispositifs de repérage, mais la capacité pour le

⁵⁰ *Bi ooroo jaahan zalhuu hün l dee. SUIS-d suraad ... Onon bagsh n' helehdee : Chi büjigchin boloh uu, bi tiimee gehed. Tegvel üher shig zütgee. Üher hüind achaa achaaad zütgedeg shig zütgee gej helsen. Bi bodood ödör shönögüi bodoj büh dasgalaa hiij orson baij gej bodoj baina.*

⁵¹ La professionnalisation est ici avant tout prise comme un objet particulièrement heuristique pour comprendre les mécanismes à l'œuvre dans ces processus. À ce titre, on peut considérer ici que s'engager dans une carrière professionnelle revient à assumer son talent.

danseur de se montrer à la hauteur de son talent. En ce sens, le talent me semble moins relever d'un « stigmate électif » (Sorignet 2006 : 47) où le danseur convertit bon an mal an une condition peu glorieuse en distinction, notamment par une socialisation secondaire dans le cadre d'un entre-soi renforcé, que d'une autre notion empruntée à Goffman, la « règle de conduite ».

La « règle de conduite » (Goffman 1974 : 44), pour Goffman, n'est pas seulement un guide pour l'action ; elle engage l'individu à répondre aux attentes qu'il suscite par son jeu de figuration sociale, sachant que ce jeu de figuration lui est aussi rétroactivement imposé par les autres. À terme, « l'attachement à des règles entraîne une constance et un modelage du comportement » (*ibid.* 44) et la figuration d'un rôle devient « caractère » : le torero du roman d'Hemingway *Mort dans l'après-midi* évoqué par Goffman doit, à chaque affrontement avec la bête, faire preuve d'un courage hors normes, sous peine de perdre la face (*ibid.* 195). Même ce qui peut paraître, à l'homme ordinaire, hors-norme, devient norme pour celui qui est engagé - de son plein gré ou non, là n'est pas la question - dans cette voie. Il semble en aller de même pour le danseur mongol : être danseur, conséquence du talent, ce n'est pas se contenter de pratiquer la danse, c'est s'efforcer d'aller toujours plus loin pour atteindre un idéal d'être danseur.

5.3.1 La danse, « un truc de filles » ?

Théâtres, Ensembles, écoles de danse recrutent pour moitié des filles et pour l'autre moitié des garçons. La pratique du *bii biêlgee* est elle aussi très largement mixte. Cependant, les cours d'option danse dans les écoles générales, les cours d'amateurs des centres culturels et les cours développés dans le cadre du programme talent, que ce soit en ville ou à la campagne, sont massivement fréquentés par des filles. Ce phénomène est intéressant pour comprendre la notion de talent parce qu'il trace une démarcation entre la pratique amateur ou de loisir et la pratique professionnelle de la danse mongole. Interrogés sur cette disproportion dans les cours amateurs, certains enseignants de danse et *biich*, comme Oyuunjargal, avouent partager mon étonnement. D'autres, comme Mendee, y voient des causes démographiques plus larges : évoquant la rumeur selon laquelle, en Mongolie, il naîtrait deux filles, ou plus, pour un garçon, il y voit l'origine de ce phénomène dans les cours de danse⁵². Mais d'autres encore, comme Aynur ou Dolgormaa, ont une hypothèse en lien avec le talent et la motivation. Selon elles, les garçons en général préfèrent le sport ou les jeux vidéo. Par comparaison, en tant que pratique de loisir, la danse apparaît donc plutôt comme « un truc de filles ». En effet, Dolgormaa évoque ces fillettes qui viennent apprendre la danse pour développer non seulement leur souplesse,

⁵² L'idée n'est pas vérifiée démographiquement parlant. En revanche, elle est volontiers mobilisée dans des discours xénophobes, voyant dans les étrangers en général et dans les Chinois en particulier, des voleurs de femmes (sur les discours sinophobes et le thème de la « fuite des femmes », voir Lacaze 2014, Billé 2016).

mais aussi leur grâce, leur « sexy » (son propre terme)⁵³. De la sorte, contrairement aux filles qui sont là pour faire une activité de filles, les garçons qui viennent au cours de danse sont véritablement « intéressés » (*sonirholtoi*) par la danse elle-même, signe qu'ils sont à coup sûr prêts à faire tous les efforts nécessaires, et les chances sont bonnes pour qu'ils aient du talent. Le grand nombre de filles attirées par la dimension genrée de la pratique amateur de la danse favorise donc paradoxalement les garçons, selon un mécanisme qui n'est pas propre à la Mongolie (cf. Sorignet 2010 : 50-54). Être un garçon et faire de la danse, c'est donc déjà s'engager dans une logique de développement de son talent.

5.3.2 Les parents, pour ou contre

La révélation du talent chez un enfant est généralement valorisée et encouragée. On va l'inscrire à des cours, lui trouver des maîtres, bref, la famille s'efforce, dans la mesure de ses moyens, de créer un « environnement » propice au « développement » de son talent. Pourtant, il arrive que le développement du talent d'un enfant entre en tension avec d'autres logiques familiales. Traditionnellement, il revient au benjamin (ou à la benjamine) de rester au foyer parental pour s'occuper de ses parents, alors que ses aînés sont partis plus tôt fonder leur propre foyer. En quelque sorte, les aînés sont dotés pour se marier, alors que le benjamin hérite du foyer de ses parents ; il s'occupe alors généralement de ces derniers jusqu'à leur mort. De telles considérations entrent en jeu dans le choix des conjoints : si deux benjamins veulent s'unir, la négociation risque d'être compliquée, pour savoir chez les parents duquel il convient de s'installer. C'est aussi, parfois, le cas dans la danse, tantôt en faveur, tantôt en défaveur d'une carrière d'artiste. Premier exemple : une jeune fille rencontrée dans le train m'avoue qu'elle aurait vraiment aimé faire carrière dans la danse, qu'elle pratiquait depuis l'enfance et pour laquelle, de l'avis de ses professeurs, elle était vraiment douée de talent. Mais en tant que benjamine de la famille, il lui revient de rester auprès de ses parents, ce qui suppose de renoncer à ses rêves de danseuse. Elle fait une carrière de gestionnaire à proximité de chez elle. Au contraire, G*, dont les parents sont à Altai (Bayan-Ölgii), avait d'abord choisi une formation en économie-gestion à Ulaanbaatar. Mais après le mariage de sa benjamine, qui a suivi son conjoint, ses parents se sont retrouvés seuls au village. Danseuse amateur depuis toute petite, elle a alors saisi l'opportunité d'un poste de professeur de danse proposé au centre culturel de son village pour suivre une formation complémentaire à la SUIS et revenir s'installer près de ses parents. Ces deux cas, mis en regard, montrent clairement que le développement du talent n'est pas en soi, comme la « texture » chamanique, une essence dont on ne peut se débarrasser, un poids dont on ne peut se défaire et qu'on n'a d'autre choix que d'endosser. C'est plutôt une opportunité, qu'on peut articuler ou non aux autres opportunités de la vie.

⁵³ Il convient de préciser que ces préférences dans les activités de loisirs ne donnent pas pour autant lieu à une stigmatisation des garçons qui feraient de la danse, encore moins des filles qui font du sport, qui sont au contraire valorisées.

Mais le talent, c'est aussi un appel, une vocation qu'il n'est pas toujours aisé de contrarier. Le jeune Babi (Baterdene), de Hovd également, n'est pas le premier danseur de la famille : son frère aîné, qui a fait ses débuts au théâtre de Hovd, est danseur professionnel à l'Ensemble de l'Armée des frontières. Mais lui-même ne s'est intéressé à la danse qu'en amateur, jusqu'à la fin de sa scolarité secondaire où il participe avec un enthousiasme débordant aux festivités anniversaires de son école. Sa mère, soucieuse de son avenir, l'inscrit pour la rentrée dans une école supérieure d'économie et gestion à la capitale, où il vivra avec sa sœur aînée, Tuyaa, qui étudie et travaille déjà sur place : il n'aura qu'à faire de la danse en amateur. Mais le goût de Babi pour la danse ne cesse de se développer. Avec les étudiants de son école, il monte des spectacles, participe à plusieurs concours, de danses sportives, notamment. « En cours, j'ai les pieds qui bougent tout seul. Je ne pense qu'à la danse », me confie-t-il un jour. À la rentrée suivante, il convainc sa mère de l'inscrire à la SUIS en cursus de danse. Parallèlement, il est aussitôt engagé comme stagiaire au théâtre de Hovd. Cela lui permet en outre de revenir s'installer avec sa mère, désormais seule dans son appartement de Hovd, qui s'est résignée à une carrière plus fragile pour son fils. Dans ce cas, c'est le développement irréprouvable, ou du moins décrit comme tel par Babi, du talent, qui amène à favoriser son développement.

Mais c'est principalement la mise en acte du talent, dans la performance dansée, qui apparaît propre à stimuler sa reconnaissance par l'entourage. Töröö (Tüvshintör), son bac en poche, décide, après plusieurs années de pratique amateur de la danse mongole dans le cadre scolaire, de se professionnaliser. Engagé en tant que stagiaire au théâtre de Hovd dès l'été, il prépare aussi le concours d'entrée à la SUIS, où il sera reçu en septembre. Ce choix de professionnalisation n'est pas sans susciter l'ire de son père, pilote d'avion, qui rêvait d'un tout autre avenir professionnel pour son fils. Sa mère, femme au foyer, soutient pourtant les aspirations de son fils unique. C'est lors d'un gala au théâtre de Hovd, quelques années plus tard, que le père de Töröö, impressionné par la performance de son fils, accepte enfin que celui-ci ait suivi la voie de la danse.

Le développement du potentiel du talent ne relève donc pas de l'expression d'une faculté, mais est réalisé dans l'interaction avec les proches. À l'inverse de la révélation, où un tiers compétent reconnaît un individu talentueux qui s'ignore, ici, l'individu talentueux, conscient de son talent, doit tout mettre en œuvre pour se faire reconnaître par ses proches. Il est significatif que, dans le cas de Töröö en particulier, la reconnaissance de son talent n'intervienne qu'au moment d'une performance dansée où il apparaît comme d'ores et déjà reconnu et donc incontestable. Le talent engage ainsi une problématique de la reconnaissance sociale, qui passe par la performance dansée plutôt que par d'autres modes de négociation. S'il revient au danseur de faire reconnaître son talent, la façon la plus éclatante d'y parvenir est d'en faire la démonstration. Et quelle démonstration plus éclatante de talent que de se montrer à la hauteur de son talent.



Figure 44 Babi et Töröö, deux jeunes talentueux en cours de professionnalisation.

5.3.3 Un métier pénible

Le métier de danseur, outre une satisfaction personnelle, peut donner lieu à de brillantes carrières, où le danseur devient soliste, répétiteur, professeur de danse ou même chorégraphe (voir annexe 6). Le danseur ou le *biich* méritant reçoit aussi, sous forme de titres, de médailles et de prix, une reconnaissance publique de son talent. En ce sens, c'est bien l'actualisation, l'accomplissement du talent dans l'art de la danse qui sont reconnus comme tels. Mais les conditions d'un tel accomplissement sont loin d'aller de soi.

De fait, malgré le prestige social qui est généralement attaché à la situation de danseur, le métier reste difficile, tant du point de vue des conditions de travail que des conditions financières. Sanjaa, la trentaine, répétiteur au théâtre d'Uliastai, rapporte que, lorsqu'il était élève au conservatoire d'Uliastai, il lui arrivait souvent de rentrer le soir non seulement épuisé, mais physiquement moulu, et parfois même en larmes. Au-delà de la période d'apprentissage, tous mes amis danseurs partagent ce constat : le métier de danseur est considéré, dans l'apprentissage comme dans la carrière, comme « difficile » (*hecüü*) voire « pénible » (*hünd*). Les méthodes d'entraînement restent parfois « soviétiques » : dans certains Ensembles, lors de l'entraînement du matin, on s'assoit sur les danseurs s'ils n'atteignent pas le grand écart⁵⁴. Les blessures ou les dommages physiques peuvent se produire tout au long de la carrière : dès trente ou quarante ans, certains danseurs souffrent en particulier de blessures au genou, au point parfois de devoir se faire opérer, voire se reconvertir. Comme le dit Otgonbayar, danseur, c'est « un métier de jeunes » (*zaluu хүний ажил*). Et pourtant, malgré leurs récriminations contre un métier jugé pénible, les danseurs continuent à se confronter à ces difficultés.

De manière générale, les conditions de travail des danseurs ne sont pas toujours idéales : vestiaires rudimentaires (pas de douche), salles mal chauffées ou mal isolées, dans un pays où il fait couramment moins 30°C la moitié hivernale de l'année, barres d'exercice mal fixées, parquets au revêtement déchiré, aux lattes défoncées. L'emploi de danseur dans un théâtre ou

⁵⁴ Pratiques dénoncées par les danseurs français en visite, comme Kilina Cremona.

dans un ensemble est assez contraignant. L'entraînement de barre classique a lieu tous les matins, aux premières heures (8h ou 9h selon les Ensembles), et le danseur doit être présent jusqu'à 17h ou 18H. Durant toute la journée, hormis la pause du déjeuner, le danseur doit être à la disposition de son chorégraphe ou du metteur en scène du théâtre. En période de préparation de spectacle ou de Naadam, les horaires peuvent être décalés en fonction des heures de répétition et spectacle. La journée se passe en apprentissages et répétitions de chorégraphies, ou, s'il y a des spectacles en perspective, en divers préparatifs allant des répétitions elles-mêmes aux ajustements de costumes. Aux activités de danseur proprement dites, il faut ajouter des réunions (*hural*) de mise au point sur les politiques de l'institution qui ponctuent régulièrement l'emploi du temps des théâtres. D'après mes observations, le plus fatigant dans les journées de travail d'un danseur est moins l'intensité du travail demandé que son irrégularité. En effet, après l'entraînement du matin, qui est censé échauffer les danseurs pour la journée, il arrive que ceux-ci soient laissés, parfois assez longtemps, dans l'inactivité, dans l'attente du début d'une répétition ou d'une réunion, avant d'être brusquement appelés à se lancer dans des chorégraphies acrobatiques sans avoir le temps de s'échauffer à nouveau. De longues périodes de présence obligatoire, alors que les danseurs sont laissés dans l'inactivité, alternent ainsi fréquemment avec des moments de répétition et de spectacles très intenses.

Au-delà de cet aspect organisationnel, les conditions difficiles sont aussi celles des répétitions et performances hors du théâtre. Les danseurs de la capitale se plaignent des répétitions du Naadam national, pour lequel ils sont tous mobilisés, qui durent de longues journées où il faut rester debout, immobile, ou au contraire courir sans cesse d'un bout à l'autre du grand stade, en plein soleil. J'ai accompagné mon professeur Otgonbayar qui se produisait avec quelques artistes du théâtre à l'occasion de l'anniversaire d'un district au sud de Hovd. Bien que la distance soit relativement restreinte, le trajet fut épouvantable du fait d'une route caillouteuse dans la montagne et d'un véhicule défectueux, : l'aller dura près de huit heures au lieu des deux habituellement nécessaires. Au retour, il nous fallut attendre minuit pour repartir avec le véhicule rafistolé et, même ainsi, nous n'arrivâmes qu'à l'aube, épuisés. Otgonbayar passa chez lui boire son thé du matin avant de se rendre au théâtre, à l'heure pour l'entraînement de neuf heures, auquel j'avais, quant à moi, décidément renoncé. À une autre occasion, j'accompagnai mes amis danseurs de l'Ensemble des chemins de fer pour un spectacle dans un camp touristique à une heure et demie d'Ulaanbaatar. On les informa, le matin, à leur arrivée sur le lieu de travail, qu'ils devaient partir remplir cet engagement du théâtre. Un bus les attendait. On répéta quelques chorégraphies, on ajusta un programme, on acheta quelques provisions de route et on partit pour la journée. L'aller se déroula sans trop de mal, mais des consignes contradictoires avaient circulé sur l'heure de début. D'ordinaire flegmatiques à l'annonce d'un retard dans le début du spectacle -cela arrive si souvent que c'est, pour ainsi dire, habituel- les danseurs s'agaçaient, car cela voulait dire rentrer en ville à l'heure de pointe, et donc multiplier par deux ou trois le temps du trajet du retour. Les haut-

parleurs fonctionnaient mal, ce qui compliquait la tâche des danseurs. Enfin, l'une des danseuses, qui devait faire une danse des bols, manqua de glisser dans l'herbe et de faire tomber ses bols à cause du vent. L'incident passa inaperçu, les spectateurs étaient enchantés, mais pas elle : « Je n'ai pas dansé ! je n'ai pas dansé ! tout ce que j'ai fait, c'est faire attention à ne pas tomber ! je n'ai pas pu danser ! ». Enfin, la journée ne se termine jamais par des étirements qui permettraient aux muscles soumis à un rude effort de se relâcher, ce qui laisse souvent les danseurs dans un état de grande lassitude physique.

Le prestige du métier de danseur ne trouve pas toujours une traduction adéquate en termes financiers. On a vu (chapitre 3) que les *biich* se plaignaient régulièrement de programmes patrimoniaux qui faisaient régulièrement appel à eux, en valorisant fortement leurs compétences, mais en les payant mal, voire en les considérant comme des bénévoles au service d'une cause nationale plus grande qu'eux. Cet aspect est aussi évoqué par les danseurs employés dans les ensembles publics ou privés. En moyenne, le salaire d'un danseur employé d'un théâtre public tourne autour du SMIC mongol, un peu moins que le salaire d'un enseignant du secondaire, soit en 2010 autour de 200 000 MNT et en 2013 autour de 400 000 MNT⁵⁵. L'hiver et durant les mois de congés, les salaires sont réduits. Mon ami Mendee, qui a un salaire un peu supérieur grâce à son statut de répétiteur, et sa femme Saraa, danseuse dans le même ensemble que lui, vivent, avec leurs deux enfants en bas âge, dans une pièce de 12m², dans un quartier périphérique du centre-ville. L'été, après le spectacle quotidien pour touristes de leur ensemble, ils courent à l'autre bout de la ville donner, à titre privé, un autre spectacle dans un hôtel de luxe. L'hiver, ils donnent des cours particuliers de danse. Ainsi, à eux deux, ils arrivent tout juste à boucler les fins de mois.

Avec mes amis Heke et Taivanaa, nous buvons des bières à « Tsé », une chaîne de restauration locale accessible à nos bourses et réputée pour son bon rapport qualité-prix. Les langues se délient : « Tu vois, nous, on aime ce métier, on voudrait bien rester danseur. Mais on ne touche presque rien ! et après, quand on est vieux, blessé, qu'est-ce qu'on va faire ? Les salaires n'encouragent pas à se faire danseur ! Alors que, danseur, c'est un métier important. Nous, les danseurs, on sait faire plein de choses. Tu vois, par exemple, le gars qui a créé « Tsé », il était danseur. Maintenant il est milliardaire. Les danseurs sont capables de beaucoup de choses. Mais c'est pas avec la danse qu'il est devenu milliardaire ! ». Malgré cela, ils continuent. Par amour de la danse.

5.3.4 Gâcher son talent

Mais une carrière brillante, une accumulation de titres et de récompenses d'État ne sont pas un garde-fou suffisant contre les aléas de la vie. Critère d'estimation mutuelle des

⁵⁵ Respectivement cent et deux cents euros environ. La revalorisation intervenue entre temps s'explique d'une part par les fluctuations du cours du MNT, de l'autre par les investissements miniers importants. Cette augmentation, qui peut paraître spectaculaire, a en fait été générée (et rendue nécessaire) par l'augmentation exponentielle du coût de la vie, et en particulier des loyers à Ulaanbaatar, durant cette période.

chorégraphes entre eux, le talent peut aussi être gâché par un comportement inapproprié : les paresseux, les alcooliques, malgré tout leur talent, ne feront rien de bon. C'est ce que suggère A, professeur de danse, à propos de son collègue B. « C, la danseuse, elle n'a aucun talent. Elle est souple, c'est tout. B, en revanche, le chorégraphe, il a énormément de talent. Il était danseur à l'Ensemble national avant d'être chorégraphe. Mais il boit, il traîne, il ne travaille pas assez. Son talent se perd. ». D, chorégraphe très bien considérée d'un Ensemble national prestigieux, dit la même chose d'un de ses collègues, d'un autre Ensemble non moins prestigieux : « il a un talent considérable. Mais il ne travaille pas. Il est paresseux, il boit. Son talent se perd. » Une nouvelle⁵⁶ de l'écrivain D. Batjargal (2007) décrit la trajectoire de vie d'un danseur, très talentueux, qui gagnait toutes les compétitions de danse, était de tous les spectacles. À cause de ce succès, on l'invitait régulièrement, pour le féliciter, à boire le coup, si bien qu'il devint alcoolique. Un jour d'hiver, il tomba, ivre mort, et ses doigts gelèrent, le rendant inapte à la danse. Il réussit progressivement à reprendre pied dans la vie grâce à son entourage, mais sa carrière de danseur était ruinée. L'histoire paraît dramatique ; elle l'est pourtant moins que la réalité, parfois. Car c'est ainsi que mon ami Sanjaa, plusieurs fois mentionné dans ce chapitre, mourut gelé par un jour d'hiver, moins d'un an après notre rencontre.

5.3.5 Mourir de talent

À l'opposé des carrières brillantes que l'alcoolisme et la paresse mettent en péril sont valorisés ceux qui, tel Molière ou Noureev, ont exercé leur art jusqu'à l'instant fatal. La mort de Sevjid à l'étranger fait ainsi l'objet d'une sorte de légende de ce type. En 1984, il décide d'accompagner, malgré une maladie de foie⁵⁷, la tournée de son spectacle « Merveilles de la danse mongole » (*Mongol büjgiin gaihamshig*) en Italie afin de voir comment ses créations seraient reçues à l'étranger et surtout, chose rare, dans un pays d'Europe occidentale. « Ayant dédié son esprit et son corps à l'art de la danse mongole, il put voir de ses yeux le succès grandiose de son immense labeur, et c'est les lèvres illuminées pour toujours du sourire de bouddha qu'il rejoignit à jamais le ciel bleu⁵⁸ » (Nanjid 2009b : 64).

Mais l'apothéose n'est pas réservée à l'icône de la danse mongole. Des cas moins connus, plus ordinaires, chez les *biich*, vont dans le même sens, comme en témoigne Bayartai, qui raconte la mort de son père.

« Mon père était très malade. On l'emmène à l'hôpital n° 1 pour y être soigné. À Ulaanbaatar. Le 6 novembre 1979, il y avait la fête d'octobre⁵⁹, la fête de la victoire russe.

⁵⁶ Je remercie vivement Laurent Legrain pour m'avoir fait découvrir cette nouvelle et m'avoir permis de consulter sa traduction en cours de ce texte.

⁵⁷ On voit dans son cas qu'en fait, l'alcoolisme n'est pas toujours incompatible avec l'achèvement glorieux d'une brillante carrière.

⁵⁸ *Mongol büjgiin urlagt biê, setgel oyuunaa zoriulsan nör ih hödölmörinhöo ololt amjiltyg nüü setgeleeree harj chadsan... ürgelj gyalalzan misheseer höh tengertee üüird jargajee.*

⁵⁹ *Oktyabryn bayar*, commémoration de l'insurrection de la nuit du 6-7 novembre (24-25 octobre du calendrier julien) où les bolcheviks russes, menés par Lénine et Trotski, ont pris le Palais d'hiver, mettant fin au gouvernement provisoire qui freinait les initiatives des soviets.

Il a rassemblé les gens, dans l'hôpital, beaucoup de gens, le personnel et avec des chants, du *höömii*, du *bii biêlgee*, ils ont fait un concert de trente minutes. Il a fait ce concert de trente minutes pour ainsi dire couché sur son lit d'hôpital, malade, allongé, souffrant, il a fait ces trente minutes de concert... et puis à la nuit, il est décédé. Il nous a quittés. Toute la journée il avait fait faire le concert aux gens, avec des chants, du *höömii*, de la danse, et puis, cette nuit-là, il est décédé. C'est ainsi qu'il est décédé, en faisant son travail d'artiste. ... à l'époque j'étais enceinte, je n'ai pas pu venir aux côtés de mon père... Toute une histoire⁶⁰ ! »

Derrière l'intérêt personnel qui pousse à apprendre la danse, à bien apprendre la danse voire à faire carrière, malgré les embûches nombreuses de cette voie, ce qu'on appellerait la « vocation » du danseur comporte aussi une dimension morale : gâcher son talent par un comportement inapproprié est moralement condamnable ; inversement celui qui consacre sa vie au talent voit la reconnaissance de celui-ci croître de manière exponentielle, jusqu'à la mort et au-delà.

Convertir le talent en carrière relève en somme moins d'une épreuve initiale, voire initiatique, qui consacrerait ce passage une fois pour toutes que d'une vie d'épreuves quotidiennes. Il paraît donc justifié de parler moins d'un métier de danseur que d'une *condition* de danseur, au sens où la danse n'est plus seulement son activité favorite ou son activité rémunératrice, mais conditionne toute sa vie. Si l'individu qui danse doit, pour entreprendre une carrière s'effacer devant le danseur, le danseur, à son tour, doit au terme de sa vie s'effacer devant la danse, dont il n'est en somme qu'un dépositaire temporaire.

La question des avantages liés à une telle condition renforce cette hypothèse. Si des récompenses extérieures existent, la principale récompense du talent est inhérente au fait d'avoir du talent : elle tient dans l'effort que doit faire le danseur pour respecter la règle de conduite que lui donne la reconnaissance de son talent. Ainsi, le danseur n'est pas seulement tenu par une nécessité essentielle, comme le chamane, ni par des règles édictées par des autorités compétentes (ses maîtres, par exemple), mais par l'ensemble de ses interactions, y compris et surtout ses performances dansées, aussi bien avec ceux du même milieu que lui qu'avec le public profane.

Le talent de la danse, qualité personnelle qu'on ne peut acquérir, est considéré comme distribué tantôt de manière héréditaire, tantôt de manière aléatoire. Une telle oscillation favorise d'une part l'attention portée aux enfants issus de lignées de talents, rend d'autre part nécessaires des dispositifs de repérage concernant potentiellement tous les enfants mongols.

⁶⁰ 1979 ony 11 saryn 6, Oktyabryn bayar bolj baisan. Orosyn Yalaltyn bayar, хүмүүсийн цуглуулда, эмнег дотор, дуулаад, хөөмийлээд, биэлээд, нэг өдөр, олон хүмүүс, үйлчлүүд, гучин минутын концерт тоглосон. Hevjee baij baihad barag emnelegt övchintei baij baihad, hevjee baij baihad biê muu ch guchin minutyn koncert toglosон, гучин минутын концерт тоглоод, тер шөнө... нас barsan. Baihgüi болсон. Өдөр бүх хүмүүс тоглуулда, ingeed дуулаад, хөөмийлээд, бијиглээд, cecerlen хүreed, tegeed ter shönö... нас barsan. Uurlaгiinhaa аjil hiigeed tegj baigaad нас barsan... Ter үед jiremsen baisan, tegeed aav deer irj chadaagüi, tiim l түүhtei. Sonin түүh baigaa biz.

Le maillage territorial assez fin des institutions culturelles mongoles et le recrutement démocratique des conservatoires tendent à réduire les inégalités qui peuvent persister dans certains districts. Objet d'attention renouvelée dans les politiques culturelles socialistes et contemporaines, la sélection des talents se définit cependant moins comme l'élimination des enfants en trop par rapport à des places chères, comme dans un système sélectif par distinction, que comme la mise en évidence progressive d'une prédestination à la danse. Si celle-ci peut être partiellement déterminée sur la base de critères physiques comparables aux « capacités » (*chadvar*) qu'on reconnaît chez les sportifs ou aux *shinj* des chevaux de course, c'est surtout dans la durée et dans la pratique de la danse qu'on voit le talent. Qualité difficile à cerner, le talent relèverait donc moins de capacités physiques de se mouvoir aisément, telle la souplesse, ou de capacités cognitives, celle par exemple de danser en rythme, que d'une intériorité qui, à l'instar de « l'essence » chamanique, s'exprime dans certains comportements. La tendance spontanée à danser, parfois en conflit avec un environnement familial et social peu propice, peut ainsi être perçue comme un signe de talent. En ce sens, la motivation à danser joue un rôle essentiel dans la révélation des talents. Si le repérage et le développement du talent requièrent l'intervention de tiers compétents, le plus souvent eux-mêmes danseurs et professeurs de danse ou maîtres de *bii biêlgee*, l'essentiel reste entre les mains du danseur en devenir. Les dispositifs institutionnels qui organisent la sélection, l'apprentissage puis la carrière du danseur apparaissent, en ce sens, comme des éléments d'un ensemble plus vaste, qui concerne toute la vie du danseur. Sur les individus au talent reconnu pèse en effet une sorte d'astreinte morale à se montrer, tout au long de la vie et malgré les épreuves infligées par celle-ci, « à la hauteur » du talent qui leur est échu. À ce titre, les dispositifs de révélation du talent apparaissent comme exemplaires, en ce qu'ils supposent l'articulation entre une faculté inhérente distinctive de certains individus, un environnement favorable au déploiement de celle-ci et une reconnaissance par le regard des autres. D'une certaine façon, lorsqu'il danse, le danseur reconduit ce moment de la révélation du talent, à ceci près qu'il n'est plus l'ignorant sous le regard du tiers qui sait, mais celui qui assume son talent sous le regard de ceux qui, potentiellement, l'ignorent ou peuvent le lui dénier.

Une telle perspective éclaire aussi la différence entre le talent de la danse et le don chamanique. Selon Stépanoff être chamane suppose d'une part une « essence chamanique », d'autre part une institutionnalisation de cette essence : à la « crise chamanique » doit succéder une transformation du don inné en statut social. Cet « apprivoisement » (Stépanoff 2014a : 197) qui repose principalement sur l'obtention, en une ou plusieurs étapes bien définies, du tambour et du costume chamanique, ne connaît pas vraiment d'équivalent dans la carrière de danseur qui est au contraire sans cesse soumis, en continu, à une évaluation non de son « talent » en tant que tel, tenu pour acquis, mais de l'adéquation de son comportement à la vie de danseur qu'en tant que personne de talent, il se donne.

Ces deux éléments, l'évaluation continue à laquelle est soumis le danseur tout au long de sa vie et le fait que cette évaluation soit faite non seulement par des pairs mais par tout un

chacun, distinguent fondamentalement le danseur des autres spécialistes rituels de Haute-Asie dont le chamane constitue l'archétype. Cela tient au fait que sa compétence propre ne s'exerce pas dans des cadres rituels, mais dans le cadre de performances dansées, qui relèvent d'un registre d'interaction différent. À ce registre d'interaction correspond une qualité personnelle particulière, le talent, et une façon différente d'éprouver et de conférer une reconnaissance sociale à ce talent, qui relève, selon moi, d'une « règle de conduite ». À cela, il faut ajouter que le talent, contrairement au don chamanique, ne dispense nullement d'un apprentissage, mais qu'il doit, au contraire, y inciter avec d'autant plus de vigueur. L'apprentissage du danseur est l'objet du prochain chapitre.

Chapitre 6. Apprendre à danser

« Je n'ai pas appris » (*suraagüi*), « j'ai appris en regardant » (*harj sursan*), « j'ai appris en suivant » (*dagaaj sursan*), sont quelques-unes des expressions qui reviennent fréquemment chez mes interlocuteurs *biich* lorsque je les interroge sur la façon dont ils ont appris la danse. Balayant de leurs discours toute référence à un apprentissage formel, comme celui qu'on peut trouver dans les écoles et les universités¹, les *biich* tendent à opposer le *bii biêlgee* à la danse mongole scénique : alors que cette dernière s'apprendrait lors de leçons, de cours, de cursus contrôlés par des enseignants et validés par des diplômes, le *bii biêlgee* relèverait plutôt d'un apprentissage informel ou d'un auto-apprentissage qui, si l'on pousse le concept à sa limite, rendrait caduque la notion même d'apprentissage. À rebours de cette grande opposition entre apprentissage formel et institutionnalisé et apprentissage informel quasi-spontané, ce chapitre prend le parti d'analyser ensemble danse mongole scénique et *bii biêlgee*, malgré des variations selon les contextes d'apprentissage. L'hypothèse de ce chapitre est la suivante : l'essentiel de l'apprentissage des danses mongoles reposerait non sur l'acquisition de techniques corporelles virtuoses ou d'un vaste répertoire, mais sur le fait qu'apprendre à danser, c'est d'abord apprendre à poser sur soi-même le regard d'un autre, maître, pair ou spectateur.

La littérature sur les processus d'apprentissage (*learning*) oppose volontiers deux grands types de situations, l'apprentissage scolaire d'une part, et l'apprentissage non scolaire de l'autre, dont l'apprentissage des enfants dans la vie quotidienne ou l'apprentissage (*apprenticeship*) comme institution d'éducation professionnelle constituent des cas remarquables (voir Lave et Wenger 1991, Bril 1991, Sigaut 1991).

L'apprentissage de type scolaire serait principalement caractérisé, en premier lieu, par une organisation de type « disciplinaire », au sens de Foucault², visible dans la segmentation du temps, de l'espace et des activités, la progressivité des cursus et les dispositifs de sanctions (Foucault 1975 : 175 ss., 185 ss., Becker 1972). En second lieu, il reposerait sur le recours à des dispositifs didactiques, fondé sur la répétition d'exercices clés et sur l'explicitation conceptuelle comme préalable à la réalisation des tâches demandées (cf. Foucault 1975 : 182,

¹ Le radical *sur-* est d'ailleurs celui qui sert à former le mot « école » (*surguul'*).

² Même si les auteurs qui soulignent la différence entre école et apprentissage telle qu'on la définit ici ne citent pas explicitement Foucault, le parallèle ne paraît pas arbitraire. L'analyse de Foucault rejoint la leur à travers des expressions comme « temps disciplinaire » (1975 : 187), « élaboration temporelle de l'acte » (*ibid.* 178), « organisation des filières selon un schéma analytique » (*ibid.* 185). Il convient toutefois de rappeler que la perspective adoptée par Foucault va bien au-delà d'une simple description des aspects disciplinaires du cursus scolaire, puisque ceux-ci ne sont pour le philosophe que les prémisses d'une élaboration, beaucoup plus systématique, voir totalitaire, que celle envisagée ici, d'un « corps docile » à « surveiller » et à « punir ».

Sigaut 1991 : 40). Enfin, l'apprentissage scolaire serait associé à des recherches qui, en se centrant principalement sur l'élève, tendent en même temps à réduire celui-ci à sa cognition d'apprenant : « the individualistic aspects of the cognitive focus characteristic of most theories of learning thus only seem to concentrate on the person. » (Lave et Wenger 1991 : 52).

Inversement, les apprentissages (*learning*) non scolaires seraient caractérisés par une organisation souple et l'accès immédiat à toutes les activités (Becker 1972 : 95), qui garantissent moins le processus d'apprentissage en tant que tel qu'elles n'en offrent la possibilité³ (*ibid.*). Les activités de la vie quotidienne (*dailylife activities*) constituent, à côté de l'apprentissage (*apprenticeship*) un cas exemplaire de ce type d'organisation informelle (Bril 1991 : 20, Portisch 2011, Michelet 2013, Lancy *et al.* 2011). Ce type de *situation* d'apprentissage est fréquemment associé à des *modes* d'apprentissage faisant appel moins à la didactique qu'à la pratique. Avec l'« apprendre par corps » (Faure 2000), l'articulation du voir et du faire (Cornu 1991, Ingold 2013, Marchand 2011) est souvent convoquée, en écho, explicite ou non, à la théorie de l'imitation prestigieuse de Mauss ou à la théorie de la pratique de Bourdieu : idéalement, l'apprenant, placé dans un contexte où ce qu'il doit apprendre est fait devant lui par de plus experts que lui, dotés d'un plus grand prestige social, les observe et reproduit leurs gestes, jusqu'à acquérir la même expertise. Pourtant, cette vision de l'apprentissage « spontané » en contexte favorable tend à passer sous silence des dispositifs d'« éducation de l'attention » (Ingold 2001) qui, pour discrets qu'ils puissent paraître, n'en sont pas moins essentiels pour engager l'apprenti dans un processus d'apprentissage.

La théorie de « l'apprentissage situé » (*situated learning*) de Lave et Wenger (1991 : 31) s'inscrit dans la continuité de la seconde option. À rebours d'une recherche en didactique et en sciences de l'éducation fondée sur l'analyse de processus cognitifs désincarnés, cette théorie entend mettre en valeur la dimension située des apprentissages, non seulement par la prise en compte des contextes sociaux généraux, mais aussi par l'analyse de l'apprentissage comme une situation singulière⁴. La notion, centrale dans cette théorie, de « communauté de pratique » (*community of practice* *ibid.* 1991 : 91 ss.) invite d'ailleurs à penser la continuité entre les deux aspects, sociologique et pragmatique, de l'apprentissage, en suggérant que c'est par la participation collective que les apprentis acquièrent des *habitus*⁵ communs aux groupes socio-professionnels auxquels ils se trouvent progressivement intégrés. Or, le cas de la danse mongole permet d'interroger cette continuité entre communauté de pratique et groupe sociologique. En effet, la pratique de la danse ne semble pas déboucher sur la constitution

³ Conséquence de cette organisation souple, c'est à l'élève ou à l'apprenti de tracer son propre « learning curriculum » : « A learning curriculum unfolds in opportunities for engagement in practice. It is not specified as a set of dictates for proper practice » (Lave et Wenger 1991 : 93). Pour cela, c'est à chaque apprenti de solliciter les maîtres (Becker 1972 : 95-96).

⁴ Bien que la préface de W. Hanks prenne le parti d'interpréter la notion d'apprentissage situé dans un sens pragmatique, l'ouvrage de Lave et Wenger me semble osciller entre ces deux sens de « situations », sens sociologique et sens pragmatique, voire parfois les confondre.

⁵ À comprendre moins comme un répertoire d'actions socialement déterminés que comme un ensemble de dispositions à agir commun aux membres d'un même groupe social, cf. Bourdieu 2000 : 264.

d'une « classe » de danseurs qui partageraient un *habitus* distinctif, comme semblent le suggérer les travaux de Sorignet à propos de la danse contemporaine (2010) ou ceux de Faure à propos de la danse classique (2000, Faure et Gosselin 2008). En revanche, on peut dire que les danseurs forment, de fait, une « communauté de pratique » au sens où, s'ils rencontrent d'autres danseurs (gens qui partagent la même pratique), ils sont capables, où qu'ils soient, de collaborer pour danser ensemble.

Toutefois, même en ce sens restreint, la notion de communauté de pratique ne doit pas conduire à concevoir des participations égalitaires et ouvertes, permettant une grande accessibilité des apprentissages, comme dans le modèle anti-scolaire évoqué par Becker. Au contraire, pour Lave et Wenger, c'est par le biais de dispositifs de « participation périphérique légitime » (*legitimate peripheral participation*, Lave et Wenger 1991 : 34) que les apprentis sont amenés à prendre progressivement part à des tâches d'une complexité croissante, dispositifs qui favorisent simultanément un apprentissage individuel et une intégration au groupe. Cette participation des apprentis est d'abord *périphérique*, c'est-à-dire partielle ou secondaire, mais en réalité centripète, c'est-à-dire de plus en plus autonome et complète. En second lieu, cette participation est *légitime* car elle est encouragée par les détenteurs légitimes du savoir à transmettre, notamment par le maître lorsqu'une relation maître-disciple est engagée. D'après les cinq exemples rassemblés par les auteurs, il est permis de discerner, sous cette notion, deux aspects éminemment complémentaires. Le premier aspect est une atmosphère générale caractérisée par une disponibilité constante, comme toile de fond, de certains éléments de l'activité : proximité au maître, manipulation des produits finis, etc. dans le cas des tailleurs du Libéria par exemple. Le second aspect est une progressivité graduée des rôles occupés par l'apprenant ou une complexité croissante des tâches qui lui sont confiées, par exemple dans le cas des quartiers-mâtres.

Un point crucial sur lequel Lave et Wenger s'opposent indirectement aux approches en termes d'« apprendre par corps » est la réhabilitation du langage et plus généralement de la communication verbale. Il n'est pas exact qu'on apprendrait simplement en regardant et en faisant. Si réduites que soient les remarques verbales, elles interviennent *a minima* pour orienter l'attention vers ce qui est pertinent. *A fortiori* dans une pratique qui passe pour éminemment corporelle comme la danse, les éléments de verbalisation (cf. Cazemajou 2013, Vellet 2006) sont essentiels, non seulement, comme dans le type « scolaire » d'apprentissage, pour expliciter ou expliquer, mais plus généralement pour engager l'apprenant plus avant dans le processus d'apprentissage⁶. Ainsi, la notion de *legitimate peripheral participation* et la réhabilitation du rôle de la verbalisation dans les apprentissages pratiques permettent de dépasser l'opposition entre apprentissage conceptuel et apprentissage par corps au profit de dispositifs pragmatiques, permettant la participation centripète de l'apprenti aux activités des experts, maîtres ou anciens, qu'il aspire à égaler.

⁶ Morin exprime une idée semblable dans Morin 2013.

Se présentant d'emblée comme une pratique qui « ne s'apprend pas », le *bii biêlgee* pourrait apparaître, en opposition avec une danse mongole scénique, comme un lieu typique d'apprentissage non-scolaire. Or mes observations aussi bien que mon propre apprentissage du *bii biêlgee* et de la danse mongole scénique m'ont amené à la conviction suivante : la diversité des contextes d'apprentissage rencontrés pour chacune de ces deux pratiques ne permet pas d'étayer un tel clivage. J'ai par exemple expérimenté des dispositifs didactiques dans mon apprentissage du *bii biêlgee* sous la yourte d'un maître. Inversement, il m'est apparu que l'enseignement de professeurs de danse mongole ménageait une large place à des dispositifs d'auto-apprentissage et d'apprentissages périphériques. Au-delà du simple constat ethnographique, l'enjeu, ici, est de montrer que le contexte institutionnel est un critère d'une pertinence limitée lorsqu'il s'agit d'analyser des modalités d'apprentissage. Des dispositifs scolaires aussi bien que des dispositifs relevant de la théorie de Lave et Wenger sont largement mobilisés dans les deux pratiques. Il m'a donc semblé plus pertinent de tirer parti de ces points communs pour réfléchir non à ce qui opposerait un « apprentissage scolaire » et un « apprentissage par participation périphérique légitime », mais à ce qui constituerait les caractéristiques de l'apprentissage de pratiques dansées. En effet, la proximité, du point de vue des apprentissages, entre les deux pratiques de danse mongole, me paraît révélatrice de modalités d'apprentissage propres à la pratique dansée en tant que telle.

En effet, un « apprentissage par corps » tendrait à considérer la danse comme une simple « technique du corps » assimilable à toute technique, comme celles que mobilise, par exemple, l'artisanat - puisque c'est là l'un des archétypes de la littérature anthropologique sur l'apprentissage non scolaire. Or, l'étude de l'apprentissage des danses mongoles révèle que l'apprentissage technique de mouvements du corps ne constitue qu'un aspect, voué à être dépassé, de l'apprentissage de la danse. La place du maître dans l'apprentissage, minorée⁷ par Lave et Wenger, doit en ce sens être repensée, en prenant en compte la spécificité de la pratique dansée par rapport à des techniques artisanales ou autres. Technique du corps en performance, l'apprentissage de la danse mobilise des savoir-faire complexes et étroitement imbriqués. Il ne saurait se réduire à un apprentissage technique, à une reproduction biomécanique du geste. Au-delà de l'objet « apprentissage », ce chapitre fait donc entrevoir des propriétés de l'objet « danse » qui doivent permettre d'orienter son appréhension anthropologique.

Pour aborder l'apprentissage des danses mongoles, trois grands types de situation ont retenu mon intérêt. Tout d'abord, à partir de mon propre apprentissage auprès de différents maîtres, je propose d'étudier le paradoxe qui lie étroitement la relation forte maître-disciple à la solitude d'un auto-apprentissage, paradoxe à mon sens constitutif de l'apprentissage de la danse. Une seconde partie, fondée sur l'ethnographie de répétitions à l'Ensemble Sarny Chuluu examine au contraire l'apprentissage collectif au sein d'un Ensemble, apprentissage

⁷ Lave et Wenger tendent à réduire le rôle du maître à un simple « sponsor » légitimant l'intégration sociale de l'apprenti dans une communauté de pratique où il lui est loisible d'apprendre de façon autonome.

qui vise à la fois à intégrer des apprentis danseurs à une troupe (apprendre ensemble à danser) et à développer l'art de danser ensemble, nécessaire dans les chorégraphies de groupes de la danse mongole (apprendre à danser ensemble). Enfin, une troisième partie en forme d'épilogue, revenant sur plusieurs moments de l'apprentissage d'un tout jeune enfant, entre un et trois ans, permettra de revenir sur la question de l'imprégnation et sur ce que signifie, en fait, « apprendre à danser ».

6.1 Apprendre seul à danser pour apprendre à danser seul

6.1.1 De l'enseignement didactique à la présence virtuelle du maître

Durant mon enquête, j'ai eu l'occasion d'apprendre la danse et de faire l'expérience de la posture de disciple auprès de différents « maîtres » (spécialistes reconnus) de *bii biêlgee*, qui sont devenus *mes* « maîtres » (ceux qui m'ont enseigné la danse). Dès mon premier terrain en 2010, j'ai suivi des cours particuliers de danse mongole, d'abord auprès de Dolgormaa dans un centre culturel d'Ulaanbaatar, puis auprès d'Otgonbayar, premier danseur du théâtre de Hovd, qui me donnait des leçons, durant son temps libre et parfois durant son temps travaillé, comme on le verra. Outre ces leçons formelles, j'ai aussi entretenu des relations privilégiées, durant plusieurs années, au gré de mes allers et retours sur le terrain, avec deux maîtres de *bii biêlgee*, la Zahchin Badamceceg, résidant à Manhan, Hovd, rencontrée en 2010 et le Hoton Balgan, résidant à Ulaanbaatar, rencontré en 2012. La complémentarité de la relation est établie dès lors que ceux que j'appelle « maître » (*bagshaa*) me désignent comme leur disciple (*minii shav'* « mon disciple »). De tels termes sont également employés dans le *bii biêlgee* et dans la danse mongole scénique. En mongol, on appelle « élève » (*suragch*) ceux qui étudient dans une école secondaire générale ou professionnelle, « étudiant » (*oyuutan*) ceux qui étudient à l'université et « disciple » (*shav'*⁸) ceux qui étudient auprès d'un « maître » (*bagsh*). Le terme *bagsh*, quant à lui, sert à désigner tout enseignant, ou à s'adresser à lui⁹, mais connote aussi, plus généralement, la maîtrise aboutie d'une compétence spécialisée¹⁰. Ainsi, dans le domaine

⁸ Le terme *shav'* est originellement employé en contexte bouddhique : les *shav' nar* (forme du collectif) sont, dans la Mongolie présocialiste, des populations dépendantes d'un monastère, à qui elles doivent certaines corvées et certains tributs. Les familles nomades avaient aussi pour coutume d'envoyer un ou plusieurs enfants pour servir et étudier au monastère, sous la direction de « maîtres » en religion et en méditation. Aujourd'hui encore, les enfants voués à une éducation monastique sont eux-mêmes appelés « disciples » (*shav'*) en raison de la relation dyadique qui les unit à leur « maître » (*bagsh*), auprès de qui ils apprennent progressivement la lecture des prières en tibétain, la méditation et les règles de vie du monastère. Les relations entre les lamas et leurs disciples sont devenues, à partir des années 1920 et 1930, un topos de la littérature mongole : les auteurs d'obédience socialiste y dépeignent volontiers les relations que les moines entretenaient avec leurs jeunes disciples comme un asservissement abusif et obscurantiste - qui n'est pas sans rappeler la pratique du « faggisme », asservissement de l'apprenti, dans l'apprentissage en France autrefois, impliquant ordres arbitraires et coups de bâtons. On en retrouve une critique acerbe dans la nouvelle « À la lumière de l'encens » (*Hüjiin gal*) de L. Badarch ou dans le film *Serelt* (1957) de S. Genden.

⁹ Termes d'adresse et de référence sont confondus.

¹⁰ Le terme *bagsh* est étymologiquement lié à celui de *baksy* en kazakh, qui désigne un musicien itinérant capable, par sa musique et différentes pratiques rituelles et divinatoires, de traiter la mauvaise fortune (Stépanoff 2010). De même en Mongolie peuvent être appelés *bagsh* non seulement les lamas de monastères qui sont chargés de l'éducation religieuse

de la danse, l'expression *büjgin bagsh* « professeur de danse », renvoie aussi bien à un enseignant qu'au chorégraphe, qui est chargé de « transmettre » - pour reprendre un terme du vocabulaire des danseurs français - ses propres chorégraphies aux danseurs dont il s'occupe. Mais cet usage large du terme n'exclut pas un usage restreint, où *bagsh*, renvoyant à la « relation maître-disciple » (*bagsh-shav' harilcaa*), pourrait être traduit par « maître »¹¹. Toutefois, la convocation de l'idiome de la relation maître-disciple, puissamment évocatrice dans notre langue comme en mongol, ne suffit pas à rendre compte de la nature de l'apprentissage qu'elle recouvre. Les exemples suivants, tirés de mon propre apprentissage du *bii biêlgee*, durant lequel j'ai tenu mon carnet de terrain, pourraient être considérés comme peu significatifs des apprentissages mongols, du fait de mon statut d'étranger. Pourtant, adopter cette posture d'apprenti ou de disciple m'a plutôt permis de me rendre compte, en en faisant l'expérience, de certains aspects plus discrets de l'apprentissage, susceptibles d'échapper à l'observation. C'est en faisant l'expérience de la solitude dans l'apprentissage ou de la convocation virtuelle du maître que j'ai été amené à porter mon attention sur ces moments, que traversent également les disciples mongols occupant la même « place »¹². C'est pourquoi je crois que cette expérience de « participation observante » peut être utilement mobilisée pour comprendre non seulement le parcours d'un étranger, mais aussi celui d'un disciple.

Comment j'ai appris Ih tatlaga (« Grande mélodie ») en prenant une leçon

Lors de mes premières leçons¹³, en août 2012, Balgan m'a d'abord montré la danse *Ih tatlaga*. Lors de la première leçon, Balgan commence par me montrer une fois la danse *Ih tatlaga* dans son ensemble, en comptant à haute voix les comptes de la danse, par huit. Les mouvements de base sont les plus longs à acquérir et nous y passons près d'une demi-heure. Balgan fait, me fait faire, me laisse faire. Il va vaquer à ses occupations à l'extérieur, me laissant seul face à ce mouvement de base, que je répète et répète jusqu'à ce que je n'en puisse plus. Il revient presque dix minutes plus tard. Il me regarde faire. Il corrige : « Regarde tes mains. Par là-bas, il n'y a rien ! » (*Garaa har. End yuu ch baihgüi shüü dee*) lorsqu'il voit mon regard perdu dans le lointain. Il ajuste : « Et les épaules ? Elles bougent aussi, les épaules ! Là, comme ça » (*mör hödölgööntei shüü dee, ingeed, ingeed*) et il montre en même temps ce qu'il faut faire.

Une fois le premier mouvement à peu près acquis, on ajoute le suivant. Sur le même mode du séquençage, du faire et faire faire, et des corrections ponctuelles verbales que pour le mouvement de base, il montre les mouvements suivants : le même mouvement de base, mais

des « disciples » (*shav'*), mais plus généralement les spécialistes rituels maîtrisant différentes techniques de méditation et de prière, où le travail sur soi confère le pouvoir de purifier, de bénir, de soigner ou d'éloigner l'infortune.

¹¹ Cf. Castell (film) 2010.

¹² Au sens de Favret-Saada, pour qui il est méthodologiquement valide de postuler qu'il existe une dimension du vécu qui n'est pas qu'idiosyncrasique, mais qui est liée aux places occupées par différents acteurs dans un système relationnel comme celui de la sorcellerie bocaine (Favret-Saada 2009). Pour un prolongement de cette réflexion méthodologique sur la légitimité de données obtenues en tant qu'ethnologue, occupant la même place que ses interlocuteurs, à travers l'exemple de la transe, cf. Halloy 2006.

¹³ Ces leçons ont été précédées d'une entrevue avec entretien enregistré et négociation du prix des leçons.

en tournant, puis à genoux, en penché et en cambré. Ceux-là, qui ne sont en somme que des développements du mouvement de base, sont plus rapides à acquérir. Après avoir enseigné chaque mouvement séparément, Balgan fait une fois l'ensemble de la séquence seul, me la fait faire une fois, puis nous la faisons à deux, de sorte que je peux m'ajuster sur lui. Ensuite, Balgan, à nouveau, s'éclipse pour une bonne quinzaine de minutes. Je répète, je répète la séquence, sans vraiment savoir si ce que je fais convient ou non. Il revient, me remontre l'ensemble une fois, puis c'est à moi « depuis le début » (*ehneesee*). Alors seulement il me montre les gestes de prière de la fin, que je brûle intérieurement d'apprendre au plus vite. Au bout d'une heure et demi environ, Balgan me fait refaire l'ensemble de la séquence, corrige une dernière fois le mouvement final, saisit sa vièle, l'accorde et me fait danser directement sur la vièle. Je ne sais pas vraiment pourquoi, mais je me sens incroyablement flatté d'avoir déjà pu, au terme d'une première séquence, danser sur la musique en direct, seul danseur sur la vièle de mon maître, alors que je ne m'y attendais pas. À ma demande, Balgan m'explique alors le sens (*utga*) des mouvements de base : on fait signe aux gens du nord, du sud, de l'est, de l'ouest de se rassembler ici, pour festoyer et danser¹⁴.

On associe volontiers, dans la littérature et dans l'imaginaire, la relation maître-disciple à un apprentissage informel, à l'opposé des stratégies didactiques déployées en contexte scolaire. Or, les premières leçons sous la yourte de Balgan, en 2012, ne semblent pas différer fondamentalement des leçons de danse que j'ai prises avec Dolgormaa au centre culturel ou avec Otgonbayar, au théâtre de Hovd et, plus largement, d'un modèle didactique, dont je propose ici quelques caractéristiques :

a. un enseignement par accumulation de segments. Le maître ne montre pas de mouvement préparatoire à la danse, comme dans un cours de barre classique, mais enseigne directement une danse du répertoire. Pour cela, la danse est décomposée en mouvements, assemblés en séquences de mouvements, organisés en séries de huit temps et dotés d'une unité motrice intuitive. Le maître montre le premier mouvement de la danse, qui est repris par le disciple. Quand ce mouvement est jugé suffisamment maîtrisé par le maître, il montre le mouvement suivant. Quand un certain nombre de mouvements a été acquis, le maître montre toute la séquence et le disciple doit alors travailler à les enchaîner. Le processus se reproduit ensuite dans la mise bout à bout de ces séquences de mouvement pour constituer la totalité de la danse.

b. une accélération progressive : dans l'apprentissage de ces mouvements, on passe beaucoup de temps, presque un tiers de la séance, sur le premier mouvement, un peu moins sur le deuxième, encore moins sur le troisième. La danse suivante sera apprise en moins de temps qu'il n'aura fallu pour enseigner le premier mouvement de la première danse. L'accélération est aussi sensible dans la mise en musique de ces mouvements : elle intervient

¹⁴ *Baruun tald, züün tald, hoid, urd tald hün baina... Bügdeeree cuglaad naashaa ir, бүгдеее hamtaaraa naadam бүйигл'ê...*

à la toute fin de la première leçon, pour la première danse, mais dès le début de l'apprentissage pour la deuxième danse. Enfin, l'accélération est aussi celle de la vitesse d'exécution des gestes : Balgan commence par enseigner des danses lentes, avant de dire, la veille de mon départ pour la France, qu'à mon retour, il faudra travailler à accélérer les mouvements, pour faire les danses rapides.

c. Montrer, faire faire, faire ensemble : La relation enseignant/ élève est structurée par un va-et-vient entre la démonstration du maître et l'imitation de l'élève. Elle est parfois couronnée par l'exécution du mouvement par les deux protagonistes ensemble. Ce schéma se répète à toutes les étapes de l'enseignement de la séquence. Progressivement, le maître tend à montrer moins souvent, laissant le disciple travailler seul le mouvement. Il y a peu de contact : le maître corrige peu, voire pas du tout, par le toucher.

d. les remarques verbales. Le maître est peu bavard mais il sait néanmoins donner des indications verbales, pour organiser la répétition (« depuis le début », *ehneese*), pour compter ou marquer le rythme à suivre (par exemple l'utilisation d'onomatopées rythmées pour le geste final de la prière), pour préciser un élément qualitatif sur le mouvement (« fléchis ! », *suu*) ou pour donner au geste un « sens » (*utga*).

Dans cette première leçon, on trouve donc toutes les caractéristiques d'un enseignement de type didactique : segmentation des actions, progressivité des attentes, accompagnement suivi de l'élève, usage, en partie explicatif, de la communication verbale. Mais ce didactisme s'avèrera en fait simplement une première étape de mon apprentissage auprès de Balgan.

Comment j'ai appris Ac (« La fourche ») en dansant

À partir de 2013, je ne trouve plus le temps pour des leçons, mais je reste en contact régulier avec mon maître Balgan, à qui je rends fréquemment visite. Pour le Naadam, alors que ma mère est en visite en Mongolie, nous sommes invités à venir partager le repas de fête. Tout en finissant de préparer les abats du mouton qu'elle vient d'acheter pour l'occasion, Seten, l'épouse de Balgan, annonce à ma mère « Après le repas, Ganzorig (l'un des fils de Balgan), va jouer de la vièle et Raphaël et Zoljargal (le benjamin de Balgan), vont faire le *bii biëlgee* ». Je reste coi : ce n'était pas prévu ! et moi qui n'ai pas dansé depuis près d'un an ! Mais il est impossible de se défilier. Le moment venu, je me lance, copiant sur Zoljargal du coin de l'œil. Nous commençons à faire la danse la plus simple, celle que j'ai apprise en 2012, *Ih tatlaga*. On tourne, à genoux, le cambré, on se relève. Mais voilà que Zoljargal se tape les cuisses, comme on fait pour *Eriin gurvan naadam* (« Les trois jeux virils »). Ce n'était pas dans la version que j'ai apprise avec Balgan, mais je connais les gestes du lutteur grâce à Badmaa, ma maîtresse de *bii biëlgee zahchin*. Je fais comme Zoljargal, je me tape les cuisses et m'avance vers lui, m'appêtant à le saisir à la taille, comme on fait dans le mime de la lutte. Mais il s'arrête et m'arrête : Non, ce n'est pas de cela qu'il s'agit, non, non, on ne fait pas la lutte !. La vièle s'arrête, Zoljargal appelle Ganzorig à la rescousse, et tous deux font *Ac*, la figure acrobatique à deux danseurs dont l'un est « à califourchon » autour de la taille de l'autre. La démonstration

faite, Ganzorig reprend la vièle, Zoljargal se tourne vers moi et me dit : « Tu es mon aîné, c'est toi qui me soutiens ». Et me voilà en train de faire, en musique, la figure *Ac*, une des plus difficiles du *bii biêlgee*, que je n'avais jamais appris à faire. Je ne sais qui fut le plus surpris : moi, de voir qu'on croyait que je connaissais cette danse difficile qu'on ne m'avait jamais enseignée ou eux, de voir que je ne la connaissais pas encore !

En premier lieu, cet exemple met en lumière le statut du répertoire du *bii biêlgee* et les attentes implicites concernant son apprentissage. J'avais cru, d'après mes entretiens avec Balgan l'année précédente, qu'après m'avoir appris *Ih tatlaga*, Balgan trouverait le temps de m'enseigner d'autres danses hoton, de plus en plus rapides, comme *Juraa geldene* ou *Balchin heer*. La figure acrobatique *Ac*, sommet de l'art hoton, m'apparaissait de toute façon inaccessible, réservée aux plus expérimentés des *biich*. Or, l'ordre d'un apprentissage du répertoire du plus simple au plus complexe, du plus lent au plus rapide se trouve ici radicalement perturbé, aux antipodes de la progressivité minutieuse des leçons de 2012. Mieux, cette progressivité laisse place à un ordre d'un autre type. Le répertoire du *bii biêlgee* se donne à lire non comme un savoir qu'on acquiert par progression linéaire, mais comme une totalité vers laquelle on peut tendre, une fois appris la base des mouvements, dans n'importe quelle direction. Tout se passe comme si le *bii biêlgee* hoton était doté d'un noyau, qu'on enseigne de manière pédagogique et de bras, comme ceux d'une étoile de mer, qu'on ajoute au noyau dans n'importe quel ordre. Ici, c'est *Ac* qui se présente : c'est donc *Ac* qu'il faut apprendre.

En second lieu, l'apprentissage d'une nouvelle figure ne se fait pas, cette fois, par leçon, mais lors d'une occasion de performance, devant un public restreint et familial certes, mais devant un public tout de même. C'est ici la performance qui fait office d'occasion d'apprendre un nouveau répertoire. C'est d'ailleurs comme cela que j'apprendrai, en septembre de la même année, le *bii* rapide *Balchin heer*, en répétition sur scène avec les filles de Balgan, la veille du spectacle où Balgan m'a inscrit pour faire cette danse. Ces deux cas ont aussi en commun que le maître s'efface au profit de partenaires de danse : dans la première situation, les fils de Balgan, dans la seconde, ses filles. Cet apprentissage « par opportunité » et sans le maître va de pair avec le point souligné précédemment : si on peut augmenter ou améliorer sa connaissance de la danse par n'importe quel aspect, plutôt que dans un ordre pédagogique déterminé, alors, nécessairement, toute occasion est bonne pour enrichir sa connaissance. Par voie de conséquence, tout partenaire est un maître potentiel dans ce genre de situation.

De telles opportunités ne sont cependant pas le seul fait du hasard. En fait, les *biich* déploient des stratégies familiales de mise en situation de performance de leurs disciples, et ce dès le plus jeune âge. Ma visite chez Chuluunbaatar, l'aîné de Balgan, est l'occasion pour sa mère de faire danser sa fille aînée, âgée de cinq ans à peine, à ses côtés. La fillette est encore maladroite, ne maîtrise que très partiellement les mouvements et moins encore leur enchaînement. Elle se contente de suivre, malhabile, les mouvements de sa mère. Or celle-ci, justement, la surveillance du coin de l'œil, l'incite à suivre ses mouvements, lui souffle quelques

indications verbales ou des encouragements. Bref, la performance de quelques minutes devant ma caméra fait office de petite leçon. Du haut de ses cinq ans, le petit-fils de Buyanhishig, une *biich* torguud d'une soixantaine d'années, danse fort mal à mon sens. J'ai vu en festival des enfants plus jeunes danser bien mieux que lui. Malgré tout, Buyanhishig veut l'emmener avec elle pour le présenter au prochain festival. La seconde anecdote confirme mon hypothèse : ce n'est pas parce qu'il danse bien qu'on fait danser un enfant en public, devant ma caméra ou lors d'un festival, mais pour multiplier autour de lui les occasions d'apprendre.

Comment j'ai appris Seten zaluu (« Un jeune homme vif ») sans jamais l'apprendre

Ma motivation principale, lors de ma première rencontre avec Balgan, était d'apprendre le fameux *bii biêlgee* des gestes de la préparation de la farine d'orge, *Seten zaluu*. Or, les circonstances m'empêcheront toujours de recevoir une leçon de *Seten zaluu*, avec tous les gestes de toutes les étapes dans le bon ordre. Pourtant, en 2014, je suis en mesure de danser *Seten zaluu* seul, sur scène, en faisant tous les gestes dans le bon ordre. Sans l'avoir véritablement apprise, je connais cette danse. D'où vient cet « apprentissage sans apprendre » ? La fréquentation régulière du maître et de sa famille, en particulier en dehors des temps d'enseignement, se conjugue avec la motivation ou « l'intérêt » du disciple pour permettre cet apprentissage invisible.

En effet, même si je n'ai jamais appris en leçon, ni même vu en performance *Seten zaluu* dans une version complète et ordonnée, j'en ai croisé, dans des circonstances diverses, des bribes sous différentes formes. Tout d'abord, je pouvais regarder des documentaires ou revoir mes propres enregistrements de performances lors de festivals. Bien sûr, dans ces performances, je savais qu'il manquait tel ou tel geste que j'avais vu ailleurs, ou que l'ordre était modifié : le *bii biêlgee*, art rhapsodique, est rarement effectué dans une version absolument complète. La visualisation de vidéos, la fréquentation de festivals m'ont néanmoins permis de me familiariser avec les gestes les plus courants de la danse et avec la musique. Mais je n'en avais pas toujours perçu le sens correct : par exemple, j'ai longtemps cru que le geste circulaire des mains consistait à remuer une bouillie dans une grande marmite, alors qu'il s'agit en fait de représenter la façon dont on active la meule manuelle. En entretien, j'ai demandé à Balgan et à d'autres *biich* de m'expliquer le sens de certains mouvements. Mais même en entretien, il m'était difficile d'obtenir un compte-rendu précis et détaillé de chaque geste, dans l'ordre requis, mes interlocuteurs évoquant souvent la danse en termes très généraux et très vagues.

Par les interactions informelles avec Balgan et ses fils, j'ai davantage appris que par la lecture de manuels et le visionnage de documentaires. J'avais par exemple repéré de longue date, par observation, le geste consistant à remuer les grains d'orge dans le chaudron au moyen d'un bâton, sans en connaître la signification. Celle-ci m'est apparue en discutant de manière informelle avec les fils de Balgan. De plus, un soir que Balgan et Zoljargal s'amusaient à improviser ensemble des gestes de *Seten Zaluu*, j'ai pu observer que Zoljargal raffinait ce mime en y ajoutant le geste de s'éponger le front, comme s'il était trempé par la sueur de

l'effort et par la proximité du feu. Je l'ajoutais aussitôt à mes notes. Un autre exemple : à l'heure du thé, un jour, profitant de ce que sa famille venait de moudre fraîchement la farine, Balgan m'a montré comment préparer la bouillie de farine d'orge (*camba*), avec un peu de beurre et de farine, et m'a, à cette occasion, expliqué spontanément les gestes de la danse qui se réfèrent à cette malaxation à la main.

Mais c'est en filmant et en documentant précisément le procédé de préparation de la farine d'orge lui-même, en 2014, que j'ai pu véritablement reconstituer le sens (*utga*) et l'ordre des mouvements de la danse. Je compris alors que tel geste renvoyait au ramassage des grains tombés du van lors du vannage, et qu'il devait donc se placer dans la danse en lien avec celui-ci. Le vannage lui-même, ayant lieu une fois le grain grillé et pilé, ne devait pas être effectué au début de la danse, mais après avoir évoqué les étapes précédentes. Je me trouvai ainsi capable de recomposer moi-même *Seten zaluu*, avec la totalité des gestes que j'avais pu observer, rassemblés et mis dans l'ordre des étapes techniques de l'orge. Portisch a montré à quel point l'apprentissage des techniques et des esthétiques chez les brodeuses kazakhes de Mongolie était enchevêtré à la vie quotidienne (Portisch 2011). Ici, l'apprentissage de la danse apparaît d'autant plus étroitement lié au quotidien qu'il s'agit d'une danse évoquant des gestes techniques non dansés qu'il faut avoir vus et expérimentés au quotidien pour apprendre à les danser.

Un tel apprentissage « sans apprendre » me semble relever de la conjonction de trois facteurs : 1. Ma familiarité générale avec les principes du *bii biêlgee*, et notamment ma connaissance des mouvements de base du *bii biêlgee* hoton, acquise lors des premières leçons. 2. La fréquentation sur le long terme de mon maître, qui m'a permis, au moyen d'interactions informelles, lors d'improvisations dansées ou lors de la préparation de l'orge, de collecter des bribes d'information essentielles. 3. Ma motivation à rassembler ces éléments en un tout pour en faire une danse, motivation qui pourrait bien correspondre à l'intérêt dont j'ai parlé dans le chapitre précédent.

Cette expérience d'un apprentissage morcelé et semi-autonome n'est pas sans rappeler l'expérience d'apprentissage des contes dogons dont témoigne Calame-Griaule (2002). Toutefois, celle-ci semble faire état d'une limitation volontaire de l'apprentissage de la part des conteurs, qui ne transmettent leur savoir qu'au goutte-à-goutte¹⁵, avec le temps. Dans le cas de *Seten zaluu*, il ne semble pas y avoir de stratégie de transmission limitée de la part de mon maître, mais plutôt de l'indifférence pour un enseignement actif et complet. Ainsi, la fréquentation du maître, qui ressemble à la fréquentation d'une école au tout début, perd rapidement son sens si elle n'est pas associée à une motivation à apprendre capable de se passer de dispositifs didactiques. De fait, l'autonomie du disciple apparaît constitutive de l'apprentissage de la danse en Mongolie.

¹⁵ La stratégie de révélation au goutte-à-goutte de données traditionnellement recherchées par les ethnologues semble avoir été déployée par les « sages » dogons en réponse, notamment, au développement d'une « situation ethnographique » consécutive aux travaux de Griaule, cf. Doquet 2007.

Seul face à sa danse

En 2010, je suivais les leçons particulières d'Otgonbayar, danseur au théâtre de Hovd. Les leçons avaient lieu dans la salle de danse du théâtre, lorsque les danseurs n'y étaient pas. Un jour, après plusieurs leçons, Otgonbayar me rejoignit dans la salle de danse, où je l'attendais, mais au lieu de me montrer un mouvement ou de me demander de réviser un autre mouvement pour le corriger, il se contenta de dire : « Fais ta danse » (*büjgee hii*) avant de disparaître pour plusieurs heures. Ce n'était pas la première fois qu'Otgonbayar me laissait seul face à moi-même, dans la salle de danse déserte, pour répéter mes mouvements. Certes, Otgonbayar ne se faisait pas payer à l'heure de cours, mais à la danse enseignée, ce qui rendait difficile de réclamer sa présence en continu. Néanmoins, le fait que la leçon, dont il fixait lui-même les horaires selon ses disponibilités, se résume à cette phrase singulièrement cavalière, avait tendance à m'agacer. À mon regard d'élève, payant ses leçons au prix fort, et habitué à des formes de pédagogie où la présence et l'engagement visible de l'enseignant auprès de l'élève étaient centraux, cette pratique m'apparut d'abord comme une fâcheuse tendance à un certain manque de professionnalisme. Le soir venu, à la recherche d'une alliée, je racontai, avec un mécontentement visible, l'épisode à ma logeuse : « Il m'a dit « fais ta danse » puis a disparu ». À quoi elle répondit, sans s'émouvoir davantage : « Et donc tu as bien fait ta danse ? » (*Büjgee hiisen üü, tegeed ?*).

L'os que j'avais à ronger durant ces moments était généralement assez maigre en matière de contenu gestuel : quelques mouvements à peine, sans musique. Au début de mon apprentissage, j'avais tendance à faire le mouvement le plus récemment appris un petit nombre de fois puis, lassé, à m'arrêter pour faire autre chose, prendre des notes par exemple. À mes yeux en l'absence de correction de l'enseignant, j'étais de toute façon condamné à répéter un mouvement inexact ou inapproprié, sans avoir les moyens de le corriger ou de l'améliorer moi-même. Mais la remarque de ma logeuse m'incita à dépasser ces *a priori* pour réfléchir autrement à ces moments, et d'abord à la façon dont je pourrais, pratiquement, tirer parti de ces temps de solitude pour mon apprentissage de la danse. Je me fis la réflexion qu'après tout, même en sa présence, les choses ne se passaient pas vraiment différemment : après m'avoir montré un ou deux mouvements, Otgonbayar se contentait de me les faire répéter, avare de montrer à nouveau un mouvement déjà montré, avare aussi de remarques qui auraient pu, pensais-je, m'aider à progresser plus vite que par la simple répétition inlassable du même mouvement. Je me décidai alors d'utiliser les absences de mon maître, ces « temps morts » des leçons, pour ruminer le mouvement, en dépassant mon premier sentiment de satiété et d'ennui. Cette lente rumination donna bientôt des résultats qui me surprirent. En me contraignant à répéter inlassablement un petit nombre de mouvements, je trouvais l'occasion de mobiliser mes abdominaux pour obtenir la qualité recherchée, de travailler mon fléchissement, de rendre plus coulante une transition... Bref, je dépassais la reproduction biomécanique du déplacement coordonné des segments du corps pour introduire des

éléments qualitatifs, jamais verbalisés par l'enseignant et souvent difficilement visibles à l'œil nu, c'est-à-dire pour faire du mouvement qu'on m'avait montré ma propre danse.

Une autre conséquence inattendue de mes efforts en ce sens fut l'intensification sensible de l'investissement d'Otgonbayar. À son retour, celui-ci contrôlait mes progrès ; dès que j'eus adopté une attitude active vis-à-vis de mon apprentissage durant les « temps morts », je notai que les remarques se multipliaient, se faisaient plus pertinentes, à mes yeux d'élève, et que le retour de l'enseignant débouchait plus rapidement sur l'enseignement d'un nouveau mouvement. Je me donnai à moi-même cette règle implicite : si je voulais apprendre plus de mouvements, il me fallait non pas réclamer une présence plus assidue de l'enseignant, mais maîtriser mieux ce qu'on m'avait déjà montré, ce qui impliquait notamment d'investir pleinement ces temps morts. Ainsi, paradoxalement, le rythme de l'apprentissage dépendait moins de ce qui était fourni par l'enseignant que de ce qui était investi par l'élève.

J'appris plus tard qu'Otgonbayar était à cette période constamment sollicité par des répétitions en vue de l'anniversaire du théâtre. Ce n'était pourtant pas une excuse suffisante : la souplesse de mon emploi du temps lui laissait la possibilité d'organiser nos leçons en dehors de ses périodes de travail au théâtre. Mais la longue absence évoquée ci-dessus apparaît en fait a posteriori moins comme un effet de la conjoncture au théâtre de Hovd que comme un exemple, assez extrême il est vrai, d'une pratique largement répandue dans l'enseignement de la danse en Mongolie. Dolgormaa, qui, elle, était payée à l'heure, disparaissait aussi souvent, pour de courts instants, pour une pause-café, pour accueillir un ami en visite, pour répondre au téléphone, ou pour d'autres raisons non éclaircies. Quant à Balgan, il lui est arrivé plusieurs fois, au cours des leçons les plus structurées, de s'absenter de la yourte pour vaquer à un autre travail, me laissant littéralement seul face à des bribes de danse à peine montrées une ou deux fois. Le phénomène ne concerne pas seulement les leçons que j'ai prises. Mus par des intérêts supérieurs, du moins extérieurs à la leçon, les enseignants s'absentent souvent des cours. Quant aux chorégraphes, c'est chez eux une véritable habitude de laisser leurs danseurs s'entraîner seuls pendant de longs moments. Si les causes des absences temporaires de l'enseignant sont souvent conjoncturelles et de moindre intérêt, ces absences, en elles-mêmes, peuvent être considérées comme un dispositif récurrent dans l'apprentissage de la danse, qui laisse à celui qui apprend la possibilité d'apprendre au-delà de ce qui est enseigné. Paradoxalement, l'absence physique du maître, à certains moments de l'apprentissage ne signifie pas pour autant que le maître ne joue plus aucun rôle, bien au contraire.

Le maître comme présence virtuelle

En 2010, j'avais pris une leçon de *bii biêlgee zahchin* avec Badamceceg (désormais Badmaa), qui m'avait enseigné notamment *Eriin guroan naadam*. Lorsque je la revois en 2013, je pensais pouvoir reprendre des leçons avec elle. Mais en guise de leçon, elle m'accueille par ces mots : « Montre-moi ta danse, que je vois si tu n'as pas oublié ! » Sans révision, me voilà donc en train de faire le *bii* des jeux virils, *Eriin guroan naadam*. Badmaa admet, presque déçue, que je m'en

souviens en fait assez bien. Elle corrige tout de même quelques gestes, avant de faire faire la même danse à son fils, qui a à peu près mon âge. C'est lui qui bénéficie de la leçon, mais j'en profite pour réviser de mon côté et tirer parti de ses explications. La prochaine fois, quand Badmaa me demandera de refaire cette danse, j'ai bien l'intention de la refaire sans qu'elle n'y trouve rien à redire. De retour en France, regardant les vidéos, relisant mes notes, je révise ardemment, je réfléchis : comment faire pour que le geste du tir à l'arc soit vraiment expressif ? comment caler l'accent du tir d'osselets ? Ne pas oublier, comme Badmaa me l'a fait remarquer, de faire le geste de resserrer les manches sur chaque bras, celui que j'avais confondu avec un geste consistant à bander l'arc. À chaque occasion de danser en public la danse des jeux virils, les conseils et les leçons de Badmaa sont présents à mon esprit, mais plus encore, je songe que chaque occasion de danser pour moi ou en public est un entraînement pour le jour où je montrerai à Badmaa à quel point j'ai amélioré ma danse. Alors oui, j'apprends seul, parce que Badmaa habite dans l'Altaï et que je suis en Île-de-France. Mais si je continue à apprendre c'est pour pouvoir à nouveau affronter dignement le regard de Badmaa. Quand le maître est absent, le disciple continue d'apprendre seul, c'est vrai ; mais le maître est présent dans cet auto-apprentissage, non seulement à travers le souvenir des leçons du passé, mais aussi et surtout en se projetant dans l'avenir, au-devant du regard, sévère mais juste, du maître. Le maître, dès lors, n'est plus celui qui montre le mouvement, mais celui qui regarde danser le disciple. C'est ce maître-là que le disciple emporte, comme une présence virtuelle, toujours avec lui.

À un apprentissage très didactique des premiers gestes répond ainsi un apprentissage qui doit devenir, par la force des choses, plus autonome, ou s'interrompre. C'est là une configuration inverse de celle décrite par Michelet (2013 : 191) : dans l'apprentissage des tâches quotidiennes, on attend d'emblée des enfants qu'ils comprennent en observant, et c'est seulement en cas d'échec qu'on fait intervenir des dispositifs didactiques. Dans la danse, au contraire, les dispositifs didactiques, posés d'emblée avec une pesanteur caractéristique, sont voués à être dépassés. Il s'agit en effet d'accéder à un rapport à soi médié par un rapport au maître. Le disciple doit sentir la présence virtuelle du maître planer sur lui, en son absence. Il paraît enfin significatif que l'autonomie croissante du disciple, qui va de pair avec la présence virtuelle du maître, coïncide avec des occasions laissées au disciple de doter le geste de qualités qui dépassent la dimension biomécanique. La section suivante approfondit cette question du rapport entre l'apprentissage autonome et une dimension autre que biomécanique du geste.

6.1.2 Apprendre à apprendre

« S'il ne s'agissait que de faire des mouvements dans tous les sens, n'importe qui pourrait danser... En règle générale, le sentiment intérieur (*dotood setgel*) est très important. Quand on danse, il faut y mettre de la vie (*amilah*). Il faut danser avec son âme (*setgel zürheeree*). À partir de là, tout devient juste. Mais sans le sentiment (*setgelgüü*), si on fait juste tel

mouvement trois fois par ici, tel autre quatre fois par là, la danse paraît sans vie (*am'güi*), de même qu'une nourriture sans sel n'a pas de goût (*amtgüi*)¹⁶ »

Pour Odontuyaa, maîtresse de ballet à l'Ensemble national, où elle a commencé à danser à 17 ans, en 1988, en sortant du conservatoire, la danse comporte une dimension qu'on ne peut apprendre à l'école de danse. Pour elle, la danse ne saurait se limiter à l'exécution mécanique d'une série de mouvements. L'essentiel de la danse est dans la « vie » (*am'*), le « sentiment » (*setgel*), « l'âme » (*setgel zürh*)¹⁷ dont le mouvement doit être animé. Ces termes, peu ou prou interchangeables, servent à cerner un phénomène que tous s'accordent à reconnaître et qui, dans son évidence même, passe pour indicible. Or cette vision des choses recèle un paradoxe. Une telle intériorité est inaccessible à l'observation. Mais la « vie » du mouvement, elle, est bien perceptible de l'extérieur – à un œil exercé du moins. Et pour Odontuyaa, c'est précisément ce caractère visible de l'intériorité de la danse qui sert de base à son apprentissage.

« R : Comment enseigner cela aux plus jeunes ?

O : Je leur dis ce que je te dis. Moi je ne m'occupe pas de corriger leurs mains, leurs pieds. Ce que je leur dis, c'est « regarde » ! [elle se lève et esquisse quelques pas glissés dans le vestiaire, gonflant la poitrine, les yeux brillants] Je ne fais que leur dire ça. Le bon maître c'est celui qui te fait regarder avec tes propres yeux (*ööriin nüdeer harj*). Regarder avec ses propres yeux pour trouver (*hüleen avah*) sa propre compréhension (*oyuun uhaan*). [...] En général, quand on se voue à son métier de tout son cœur, ça finit toujours par aboutir¹⁸. » (Odontuyaa)

Ici, la transmission revêt deux aspects complémentaires. Elle passe tout d'abord par une éducation du regard, qui est en fait une véritable éducation de l'attention et qui consiste, comme Odontuyaa l'explique plus tard dans l'entretien, à repérer, parmi les danseurs, lesquels sont bons, lesquels dansent avec « sentiment », de façon à s'en inspirer. C'est le sens du conseil « Regarde ! ». Le maître ne peut transmettre une intériorité, mais il aiguille le jeune danseur vers l'observation de mouvements pleins de sentiment, qui apparaissent comme la manifestation d'une telle intériorité. Ce faisant, le maître fait naître chez le jeune danseur l'idée que cette observation ne doit pas conduire à une reproduction mécanique des mouvements

¹⁶ *Hamaa zambaraagüi hödölgöön hiigeed l baival yamar ch hamaagüi hiin garch ireed büjiglej chadna shüü dee. ... Êröösöö dotood setgel mash chuhal. Büjiglej baigaa büjgeeree amilah l heregtei. Setgel zürheeree büjigleh heregtei. Tegsen büh züül ünén baidag. Harin setgelgüi iim hödölgööniig iishee gurvan udaa, eniig iishee dörvön udaa hiichihne gej baigaa büjig am'güi gardag yum. Yamar ch davsgüi hool amtgüi bolno biz. Tüünte l adil.*

¹⁷ La façon dont ces termes apparaissent dans le discours indique qu'ils sont moins à examiner séparément, comme des notions distinctes les unes des autres, que comme un « halo sémantique » de termes peu ou prou interchangeables (Rivière 2003 : 25) entourant un phénomène qui est de l'ordre de l'indicible. La difficulté à expliciter ces notions est d'ailleurs souvent mentionnée en entretien. Plutôt que de chercher en vain à définir cet indicible à travers les termes multiples qui y renvoient, mieux vaut alors prendre le parti de son indicibilité et s'atteler plutôt à comprendre les présupposés pragmatiques qui y sont attachés. Ils sont, eux, bel et bien perceptibles dans le discours d'Odontuyaa.

¹⁸ R : *Eniig shine hüühdүүдэд яај заај өгөһ ve ?*

O : *Harin tiim heleed l baina. Bi yamar ed nariig gar höliig n' udiraltai bish. Tiim uchraas bi ed nart har gej heleed baigaa yum. Odoo bol dandaa helүүдэд baina. Hamgiin zöv bagsh bol ööriin nüdeer harj avah baidag yum. Ööriin nüdeer harj ööriin oyuun uhaandaa hüleej avah yum. [...] Êr n' ezemshen mergejildee ünén setgeleesee handaj baij ür бүтeel garna.*

Au contraire, l'observation doit servir au danseur à « trouver » en lui un « sentiment intérieur » propre à animer sa danse, analogue à celui qui est présupposé chez le danseur observé. Le « sentiment » de la danse se déploie donc à ce double niveau : une qualité perceptible du mouvement dansé et une intériorité invisible qui en serait la cause. « Regarder pour apprendre » (*harj surah*), ce n'est donc plus seulement copier les mouvements du maître, c'est regarder le mouvement pour y percevoir ce qui lui donne vie.

« Je saisis seulement maintenant ce que c'est que la manière (*maniêr*). Ça vient très tard... Les élèves qui sont fraîchement diplômés ne peuvent pas connaître la manière. S'ils sont très bons, ils apprendront en cinq, six ans. Par exemple, moi, les danses de Sevjid, aujourd'hui encore, je n'en ai pas vraiment appris [la manière]. Cette façon de prendre sa respiration, de regarder au lointain, toutes ces petites choses qui lui sont propres¹⁹. » (Odontuyaa)

Odontuyaa, au moment de l'entretien, compte déjà près d'une trentaine d'années d'expérience de la danse. Danseuse, puis longtemps soliste à l'Ensemble national, où elle est aujourd'hui maîtresse de ballet, elle a reçu de nombreuses récompenses d'État, parmi lesquelles *Altan Gadas*, ordre de « l'étoile polaire », équivalent de la légion d'honneur, et le titre prestigieux de *Gav'yaat Jüjigchin*, « artiste de mérite » (voir annexe 6). Extrêmement appréciée du public et saluée par l'ensemble du milieu de la danse comme une interprète exceptionnelle, elle est même parfois décrite comme douée d'un charisme d'ordre chamanique (*böö shig jüjigchin*, selon la critique d'art Maijargal, communication personnelle). Pourtant, elle avoue humblement, dans l'extrait précédemment cité, qu'elle « comprend seulement maintenant » ce qu'est la manière et qu'elle n'a « toujours pas appris » la manière propre des danses de Sevjid. La compréhension de la « manière » apparaît ici comme le degré suprême de la maîtrise de l'art de la danse. Odontuyaa souligne à quel point cet apprentissage est long puisqu'il faut compter, selon elle, cinq à six ans d'expérience professionnelle, après cinq ans d'école de danse, aux meilleurs danseurs, pour commencer à en percevoir quelque chose. Mais, au delà de ce délai, elle dessine un horizon d'apprentissage infini. Artiste accomplie et largement reconnue, Odontuyaa définit avec humilité la danse comme un apprentissage permanent : si expérimenté, si reconnu que l'on soit, on n'a jamais fini d'apprendre.

Le chorégraphe Hosbayar évoque en ces termes les étapes de son apprentissage : « Tout d'abord, au Conservatoire, je me suis formé comme personne. Puis, à l'université, j'ai fait grandir mon cerveau (*tolgoi*). Enfin, en étudiant à l'étranger [en Corée du sud], mes yeux se sont ouverts. » Lors de sa formation en Corée du sud, effectuée alors qu'il était déjà un danseur en fin de carrière et un chorégraphe nationalement reconnu, Hosbayar a en effet découvert la « danse contemporaine » (*orchin üëiin büjig*) dont il est l'un des seuls enseignants actuellement en Mongolie. Dans son cas, l'apprentissage se prolonge en élargissant ses connaissances à

¹⁹ *Manêr gedgiig bi odoo neg mederch baina. Ih oroi baigaa biz... Döngöj tögsööd irsen hüühed manêrtai baij chaddaggiü. Ih sain baival tav, zurgaan jiliin daraa surna. Jisheelbel Sevjid bagshiin deglesen büjgüüdiig bi odoo boltol suraaggiü. Ter am'sгаа авч алыг харж багаа байдal geh met зүйл н' ih ондоо шүү.*

d'autres danses que celles apprises durant ses études, mais le même phénomène semble à l'œuvre, comme en témoigne l'usage de la métaphore du regard : ses « yeux se sont ouverts » lorsqu'il a pu « regarder de ses propres yeux » d'autres danseurs de façon à enrichir son propre bagage de danseur.

Que ce soit de façon horizontale, en découvrant de nouvelles danses, ou verticale, en approfondissant la quête de la « manière », l'apprentissage autonome, reposant sur l'aptitude et aussi, implicitement sur la curiosité à « regarder » les autres danseurs pour mieux danser soi-même, fait partie intrinsèque de la vie de danseur. Être danseur, c'est non seulement savoir danser, mais c'est aussi savoir apprendre à danser. Ce phénomène se vérifie tout autant pour les *biich* : tout au long de leur vie, ils observent les autres *biich*, en festivals, pour apprendre le *bii biêlgee* non seulement de leur propre ethnie, mais aussi de celle des autres (voir chapitre 4). Enfin, il serait inexact de cantonner cet apprentissage autonome continu aux seuls experts de la danse : cette capacité d'apprendre de manière autonome, fondée sur la dialectique entre « regarder autrui » et « faire pour soi » est mise en jeu, à des degrés divers, dès les débuts de l'apprentissage, lorsque le disciple est laissé seul avec lui-même lors des absences temporaires du maître. Apprendre à danser c'est, en ce sens, moins apprendre à exécuter tel et tel mouvement que savoir apprendre à apprendre.

Ces témoignages de danseurs particulièrement reconnus et avancés éclairent en retour les commencements de mon propre apprentissage. Dès le début, le disciple est amené à développer une certaine autonomie dans son apprentissage de la danse. L'élève naïf que j'étais au début s'appliquait à imiter les gestes que montrait le professeur, s'attendant à recevoir des corrections et des encouragements propres à le conforter dans son apprentissage, se reposant pleinement sur l'initiative de celui-ci. Mon but alors était moins « d'apprendre à danser » au sens fort du terme que d'accumuler rapidement de nombreux gestes et de nombreuses danses du répertoire mongol. Laisse seul face à lui-même, l'apprenti ne peut plus compter sur la réaction immédiate de l'enseignant. Il risque même de voir son apprentissage se réduire comme peau de chagrin et, à terme, d'abandonner la danse, s'il ne développe pas des stratégies alternatives d'apprentissage. Ce faisant, non seulement il apprend à apprendre, mais encore il apprend ce qu'est l'apprentissage de la danse : ce n'est pas un processus passif où l'élève reçoit un savoir transmis activement par l'enseignant, mais une pratique active de la part de l'élève, qui se traduit de différentes manières selon les occasions et les degrés d'expertise : approfondissement de la qualité de mouvement, collecte de bribes, participation à différentes activités autour de la danse, observation des danseurs plus avancés... Entre le disciple en cours d'apprentissage et le danseur accompli, la différence est, de ce point de vue, moins de nature que de degré. S'il en est ainsi, c'est que l'autonomie dans l'apprentissage, développée dès les débuts et tout au long de l'apprentissage, relève de ce que Bateson appelle un « deuter-apprentissage » (*deutero-learning*). Ce deuter-apprentissage consiste en des « habitudes apperceptives » (*apperceptive habits* 1972 : 171), souvent implicites, voire inconscientes, acquises

en sus de l'apprentissage visé, dont elles apparaissent alors comme des « produits dérivés » (*by-product* 1991 : 171). Le sujet n'apprend pas seulement à résoudre le problème posé. Il apprend aussi à reconnaître le contexte dans lequel ce problème est posé et à mobiliser des solutions appropriées, non seulement en fonction du problème lui-même, mais aussi en fonction des attentes suscitées par le type de problème. C'est ce qui explique le taux de réussite systématiquement croissant des sujets engagés dans des tests de laboratoire²⁰. Dans la danse toutefois, le deutéro-apprentissage ou « apprendre à apprendre » (*learn to learn*) apparaît moins comme un « produit dérivé » que comme le cœur même de l'apprentissage de la danse : savoir danser, c'est savoir apprendre à danser.

6.2 Apprendre ensemble à danser pour apprendre à danser ensemble

Dans la partie précédente, nous avons montré, à travers le fil conducteur de la relation maître-disciple, comment l'apprentissage de la danse repose en fait sur l'élaboration d'un apprentissage secondaire, incitant le danseur à intégrer la figure du maître, de façon à apprendre à apprendre. Cela a été aussi l'occasion de mettre en évidence un premier aspect de la danse, liée à l'intériorité du danseur, qui échappe à la seule reproduction biomécanique du mouvement. Toutefois, on n'a examiné pour l'instant que la dimension individuelle de l'apprentissage, au sein du face à face maître-disciple. Que se passe-t-il lorsqu'il s'agit d'apprendre une chorégraphie de groupe, cas extrêmement fréquent dans le cadre de la danse mongole scénique et de son esthétique des mouvements de masse ?

Les répétitions à Sarny Chuluu se déroulent sous la houlette de Mendee, premier danseur et répétiteur d'une trentaine d'années, qui est à la fois le plus âgé et le plus ancien danseur de la troupe. La pianiste accompagnatrice de l'Ensemble national, S. Narangerel, accompagne les répétitions en jouant sur un petit piano droit les airs accompagnant les chorégraphies²¹. Mendee assiste à la répétition dos au grand miroir - il y a aussi des miroirs sur le mur d'en face - de façon à laisser le plus de place possible au déploiement de la danse et aussi à avoir le plus de recul possible. La documentation de répétitions de chorégraphies de groupe à l'Ensemble Sarny Chuluu, à une période où un tiers de la troupe de danseurs est constitué de jeunes

²⁰ « He not only learns to salivate at the appropriate moments, or to recite the appropriate nonsense syllables; he also, in some way, *learns to learn*. He not only solves the problems set him by the experimenter, where each solving is a piece of simple learning; but, more than this, he becomes more and more skilled in the solving of problems. ... the subject has acquired a habit of looking for contexts and sequences of one type rather than another, ... "learning to learn" is a synonym for the acquisition of that class of abstract habits of thought with which this paper is concerned » (Bateson 1972 : 173).

²¹ Les airs accompagnant les chorégraphies sont généralement enregistrés par un petit orchestre et diffusés par ordinateur durant les spectacles. Il peut arriver, lorsque la mise en scène et le personnel le permettent, qu'on fasse jouer certaines musiques en direct, par l'orchestre de la compagnie. L'accompagnateur dispose de partitions sur lesquelles se trouvent les musiques requises, arrangées pour piano. Employer un accompagnateur est plus coûteux, mais permet à la répétition d'être plus efficace, car le répétiteur, au lieu de passer son temps à arrêter et relancer la musique ou à chercher sur la piste audio le passage qu'il voudrait faire reprendre, se contente d'indiquer ses intentions à l'accompagnatrice, ce qui lui permet de se concentrer sur les danseurs. Par convention, un claquement de mains signifie l'arrêt ou la reprise de la musique. Les danseurs s'adressent à l'accompagnateur en l'appelant *bagshaa* et son titre officiel en mongol est *koncêrtmêistr*, emprunté au russe. La répétitrice, loin d'évoquer l'ennui de sa tâche, qui aurait pu paraître répétitive et monotone pour une artiste diplômée du conservatoire, soulignait au contraire l'importance de sa mission au service de la danse.

danseurs au statut d'apprenti, fraîchement diplômés du conservatoire, offre l'occasion d'examiner l'apprentissage, en contexte professionnel et collectif, des jeunes recrues, mais aussi de réfléchir à ce que signifie « apprendre une chorégraphie » pour une troupe de danseurs.

6.2.1 Apprentis, répétiteurs et pairs

« Si ça ne va pas, n'hésitez pas à poser des questions. Reposez-vous bien, étirez-vous. Vous êtes jeunes, mais Oyuun *bagsh* (la directrice du département danse du conservatoire), elle, elle a commencé à danser sur scène à l'âge de dix ans, donc c'est possible ! »

C'est par ce discours que Mendee, le répétiteur de l'ensemble Sarny Chuluu, conclut une série de répétitions intensives, en s'adressant aux quatre jeunes apprentis de dix-sept ans, deux garçons et deux filles, qu'il vient de recruter, à leur sortie du Conservatoire. En effet, on est en juin et la saison touristique est ouverte. Depuis le premier du mois, les Ensembles de la capitale sont engagés dans la course aux « spectacles pour touristes » (qui ont lieu tous les soirs à 18h, 19h ou 20h selon les Ensembles), qui durera jusqu'au mois de septembre inclus. C'est l'intense activité de la saison estivale qui permet à un Ensemble comme Sarny Chuluu, de salarier leurs six danseurs et six danseuses à l'année. Cette année pourtant, l'ouverture est rendue difficile par d'importants travaux sur le bâtiment Tsuki House que l'Ensemble partage avec un restaurant-pub, et par le départ de nombreux danseurs de la troupe, à la suite d'un conflit avec la direction. C'est pourquoi Mendee s'est rendu, à la fin du mois de mai, au Conservatoire, pour y recruter les quatre danseurs qui manquaient à sa troupe. Pour plus de clarté, je les appellerai les « apprentis », tandis que, par opposition, les autres seront « les anciens ».



Figure 45 Mendee, au premier plan, en noir, fait répéter les garçons.

De nouvelles recrues

En répétition, on peut distinguer les apprentis des anciens à leur tenue et à leurs chaussures. Les anciens, hommes et femmes, portent tous des joggings amples et des T-shirts de différentes formes et couleurs, avec ou sans manches. Quelques femmes portent un pull léger par-dessus. Aux pieds, ils ont des sneakers de danse à semelle voûtée, qu'on trouve très facilement en Mongolie, des bottines de danse de caractère ou de danse mongole ou d'autres chaussures confortables, baskets pour un garçon, ballerines pour une fille. Les apprentis, eux, portent des chaussons de ballet, noirs pour les garçons, roses pour les filles, avec des T-shirts ordinaires, et des shorts collants noirs pour les garçons, des collants longs, noirs également, pour les filles. Anciens et apprentis ont en commun le T-shirt ordinaire. Mais alors que les anciens privilégient pantalons amples et chaussures dans lesquelles chacun se sent à l'aise pour danser, les apprentis, eux, ont encore leurs tenues réglementaires du conservatoire, chaussons et collants, avec des différences marquées de genre.

Un second niveau de distinction s'observe dans l'attitude des danseurs. Alors que les anciens tendent à « marquer » la chorégraphie durant la répétition, c'est-à-dire à faire les mouvements avec une moindre amplitude ou à se contenter d'en esquisser certains, les apprentis font preuve d'une concentration très intense et d'un investissement corporel et mental important. Cela se voit à leurs traits, plus crispés, à leurs mouvements, plus appliqués, mais aussi à la précipitation avec laquelle ils tentent de rattraper leurs erreurs, là où les anciens se contentent de rattraper sans émoi le fil de la danse, parfois en riant d'eux-mêmes. À ces attitudes différentes chez les danseurs correspondent des réactions différentes du répétiteur, qui ne reprend que très rarement les anciens, mais alterne entre « gros yeux », remarques et interruptions de la répétition lorsqu'un apprenti est en retard par rapport à la musique ou commet une erreur dans la chorégraphie. Il faut toutefois noter que cette différence d'attitude ne permet pas de trancher nettement entre apprentis et anciens. En effet, certains anciens, tout en s'autorisant à marquer les mouvements, restent assez appliqués, en particulier ceux qui ont été recrutés le plus récemment. L'opposition entre apprentis et anciens revêt donc, au-delà du statut, une dimension relative : on est plus ou moins ancien dans l'Ensemble, on maîtrise plus ou moins la chorégraphie et en fonction de cela on s'autorise à « marquer » plus ou moins, avec une tolérance également relative de la part du répétiteur.

Les débuts des apprentis à l'Ensemble²² sont très intenses, car ils doivent acquérir le plus rapidement possible la maîtrise du répertoire de chorégraphies de l'Ensemble. La chorégraphie dont j'observe la répétition, le 17 juin 2013, prend la forme d'une suite dansée devant Gengis Khan, où des quatuors, trios et duos de danseurs s'extraitent du corps de ballet, disposé en demi-cercle ou en lignes, pour illustrer la danse d'une ethnie ou d'une activité donnée. Dans ces solos, duos, trios, et quatuors, les apprentis sont systématiquement associés

²² Cela est vrai dans tous les ensembles.

à des anciens, de même qu'ils sont, dans les configurations de groupes, placés en alternance avec des anciens (voir schéma).

1. Lutteurs	△ ● ○ ▲
2. Ouzbek	● ▲ ○
3. Cosaques	● △
4. Caatan	▲ ● ▲
5. Couple royal	○ ▲

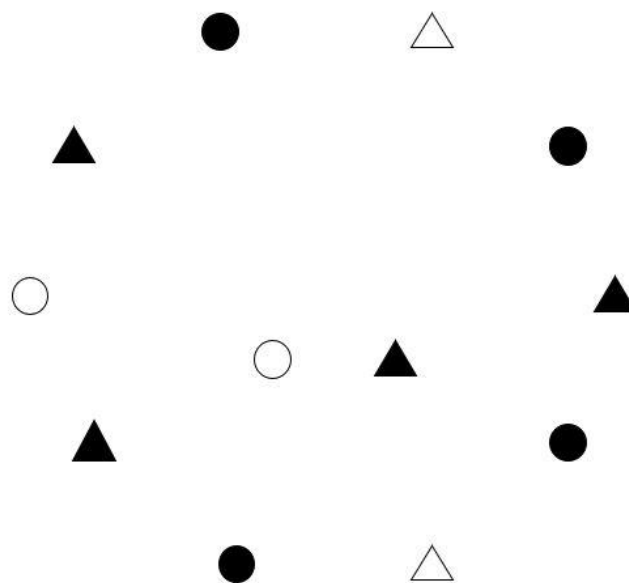


Figure 46 Alternance des apprentis (en blanc) et des anciens (en noir) dans les danses de chaque ethnie (tableau) et dans les configurations de groupe (cercle).

Pour cela, on leur attribue des « rôles » dans ces chorégraphies, rôles qu'ils assument d'emblée pleinement, mais en étant placés en alternance avec des aînés, ce qui les aide à apprendre plus vite tout en limitant les risques d'erreurs lors de performances publiques.

Le répétiteur modèle

Malgré le bon niveau technique des apprentis, ceux-ci réclament une attention constante de la part du répétiteur, qui interrompt fréquemment le déroulement d'une répétition pour leur faire retravailler certains mouvements. Ces moments tendent à prendre la forme de véritables cours particuliers. Dans le duo « Cosaque » de la Suite évoquée ci-dessus, un apprenti est apparié avec B*, une ancienne de l'Ensemble. Menedee attend la fin de la section dédiée au duo « cosaque » pour interrompre la musique d'un claquement de main et d'un « merci, professeur » (*bayarlalaa, bagsh aa*) à l'adresse de la pianiste. Quittant sa position dos au miroir, il écarte l'apprenti, prend sa place auprès de sa partenaire, qu'il tient à sa droite, par la

taille et par la main, et lui fait décrire le cercle complet à main gauche qui doit la ramener au centre, face au public en deux temps à peine, donnant à l'ensemble du mouvement du couple une ampleur, une rapidité et une fluidité qu'il rend particulièrement évidentes. Il revient ainsi avec sa partenaire au centre, face au public, tapant du pied et prenant la pose assurée qui ouvre la phrase suivante, faite de frappés de pied « à la cosaque ». En décrivant le cercle, il dit : « C'est comme ça qu'il faut faire ! » La danseuse, à bout de souffle au terme de cette course, appuie la démonstration d'un « OK ? » (*Za yuu ?*) à l'adresse du jeune apprenti. Lâchant la taille de sa partenaire, Mendee refait le trajet du danseur de manière exagérément lente et dit : « Si tu fais comme ça, on n'y arrivera jamais », puis le refait à nouveau, cette fois à la bonne vitesse et dans la bonne dynamique, en disant : « Voilà, comme ça ! » En effet, dans la répétition en musique, comme l'apprenti allait trop lentement dans son tour, la danseuse avait été obligée de se séparer de son étreinte et d'accélérer le mouvement pour se trouver à la bonne place sur la fin de la phrase musicale. Mendee profite encore de ce temps d'arrêt pour reprendre les frappés du pied « à la russe ». Les danseurs concernés par ce mouvement tentent de faire le mouvement en même temps que Mendee, mais ils n'ont que le temps, pour les plus vifs, de l'esquisser. Déjà Mendee relance la répétition en musique au début de la section cosaque. Au moment du tour, il se tourne dos aux danseurs et exécute le mouvement du garçon en même temps que les deux danseurs, tout en ponctuant ce passage d'onomatopées rythmiques visant à indiquer la dynamique à suivre. L'exécution est visiblement jugée satisfaisante par Mendee puisque la répétition en musique continue. Lors de la répétition suivante, Mendee ne prêterait aucune attention particulière à cet apprenti à ce moment de la danse et laissera la répétition se dérouler sans l'interrompre.

Dans cet épisode, l'intervention de Mendee se décline en un jeu de substitution mutuelle entre le répétiteur et l'apprenti :

Étape du processus	Position du répétiteur	Position de l'apprenti
0. Déroulement ordinaire de la répétition	Le répétiteur, adossé au miroir, <i>regarde</i> les danseurs, anciens et apprentis.	L'apprenti, mêlé aux autres danseurs, tient son rôle dans la danse.
1. Substitution complète (inversion des rôles)	Le répétiteur <i>prend la place</i> de l'apprenti dans la chorégraphie, se saisissant de sa partenaire.	L'apprenti, écarté, <i>regarde</i> le répétiteur danser le rôle à sa place.
2. Substitution partielle	Le répétiteur refait, dans l'espace réservé à la chorégraphie, le mouvement du danseur, mais sans la partenaire. La première fois, il caricature le défaut de l'apprenti. La deuxième fois, il exécute le mouvement comme il devrait être.	Idem. L'apprenti regarde le répétiteur.

3. Dé-substitution partielle	Lors de la reprise de la répétition en musique, Mendee, <i>au moment du tour</i> , se met devant l'apprenti, dans le même sens, pour faire le bon mouvement <i>en même temps que lui</i> , tout en le laissant occuper pleinement sa place dans la chorégraphie.	L'apprenti exécute son rôle dans la chorégraphie, avec sa partenaire et dans l'espace qui lui est réservé, tout en regardant le répétiteur qui danse devant lui.
4. Retour à la situation initiale	Le répétiteur, adossé au miroir, <i>regarde</i> les danseurs, anciens et apprentis.	L'apprenti, mêlé aux autres danseurs, tient son rôle dans la danse.

L'intervention de Mendee suit des étapes progressives, particulièrement visibles dans les deux premiers cas, qui vont de la substitution complète, quand le répétiteur fait le mouvement à la place du danseur, à l'effacement complet du répétiteur, réduit à son regard. De manière complémentaire, l'apprenti adopte le processus inverse : de spectateur du répétiteur, il reprend progressivement sa place de participant dans la chorégraphie. Le procédé n'est pas sans rappeler la technique antique²³ de moulage des bronzes dite à la cire perdue, dans laquelle un premier moulage, en cire, est destiné à être détruit pour permettre la fabrication d'un moule, dans lequel sera coulé le bronze liquide, qui adoptera, en s'y substituant, la forme exacte du moulage de cire.

Toutefois, l'intervention de Mendee vise moins à offrir un moulage, une forme à laquelle se conformer, qu'un modèle, un idéal, destiné à être réapproprié, plutôt que copié, par le danseur. En effet, les démonstrations de Mendee ne consistent pas à danser comme s'il était lui-même danseur dans la chorégraphie, mais à danser pour faire remarquer au danseur tel ou tel aspect du mouvement à améliorer. À l'étape 1, lorsqu'il prend la place de l'apprenti, Mendee exagère délibérément la rapidité, la fluidité du déplacement, en rendant évidente la dynamique du mouvement, plus qu'il ne le ferait s'il dansait intégralement le rôle : il montre moins ce qu'il faut faire, qu'il n'indique à l'apprenti sur quel point s'améliorer. À l'étape 2, il complète ce modèle par un contre-modèle, en caricaturant l'apprenti, ce qui renforce le premier modèle. Enfin, il parsème sa danse de remarques verbales destinées à attirer l'attention sur le point à corriger : ici, il s'agit d'une onomatopée indiquant la dynamique à suivre, mais dans d'autres cas, il peut nommer une partie du corps ou expliciter une façon de faire. L'association de cette substitution complète qui s'inverse progressivement et de ces procédés visant à orienter l'attention de l'apprenti construisent ainsi moins un moulage qu'un modèle sélectif, moins destiné à être reproduit qu'à donner à voir un aspect particulier du mouvement que le danseur doit améliorer.

Ce dispositif, que j'appellerai le dispositif du répétiteur modèle, est particulièrement modulable. Ainsi, parfois, Mendee ajoute d'autres étapes intermédiaires. Par exemple, après

²³ Aussi utilisée aujourd'hui en orfèvrerie du fait de sa grande précision.

avoir fait le mouvement dans le sens de l'apprenti (étape 3), il le fait face à lui, « en miroir ». Parfois, avant de retomber dans la neutralité de la situation initiale, il témoigne, lors de la reprise des répétitions, d'une attention particulière envers l'apprenti, l'aidant de remarques verbales, de comptes, d'onomatopées, ou encore validant son exécution par des appréciations encourageantes ou bienveillantes (« c'est bien » *zöv*, etc.).

Si le dispositif du répétiteur modèle est ainsi modulable, c'est qu'il a vocation à s'adresser à des danseurs de différents niveaux. Dans une autre section de la même danse, Mendee intervient auprès de trois anciens. Sans faire s'arrêter la musique, en se plaçant devant eux, il reprend le mouvement qu'ils doivent faire, mais en accentuant la flexion du torse et en ponctuant sa démonstration d'un « attention, la poitrine, comme ça » (*ceej ingeed*) avant de reprendre sa place dos au miroir. Dans ce cas, on retrouve bien les procédés du répétiteur modèle, mais réduits à une substitution partielle et à quelques remarques verbales, l'espace de quelques instants, sans même interrompre le cours de la répétition.

Le dispositif du répétiteur modèle permet d'articuler très efficacement l'acquisition d'autonomie chez le jeune apprenti et la poursuite d'un apprentissage graduel chez les danseurs plus expérimentés. Or, à côté du rôle pivot joué par le répétiteur modèle, la situation de répétition mobilise aussi des dispositifs d'apprentissage dans les marges et entre pairs.

Apprendre, dans les marges et entre pairs

Odontuyaa, maîtresse de ballet à l'Ensemble national, a été recrutée à l'Ensemble à 17 ans, à la sortie du Conservatoire. Elle évoque en ces termes ses débuts :

« Les relations avec les gens dont j'ai parlé précédemment, et le respect (*hündleh*) des aînés, la patience comptaient beaucoup... à l'époque, nous, les petits nouveaux juste diplômés (du Conservatoire), on avait très peur de nos grands aînés (*tom ah egch*). En entrant dans le studio de danse, on avait peur. Nos aînés nous grondaient beaucoup. Maintenant, quand j'y repense avec le recul, ils n'avaient pas entièrement tort de nous gronder... En répétition, quand on dansait devant les Altangerel, Zorigt, Davaasüren, le Gav'yaat [titre] Chimedceren, Cerennadmid, Nyamcoo, Baigalmaa [danseurs de l'Ensemble], tous ces gens très honorés dont la réputation n'est plus à faire, bien sûr qu'on avait peur ! on leur vouait un grand respect²⁴ ! » (Odontuyaa)

La relation des jeunes recrues à leurs aînés est d'emblée définie comme un respect mêlé de crainte. Ce sentiment est dû à la fois à la réputation de danseurs, déjà bien établie, de plusieurs de ces aînés, et aux gronderies dont sont l'objet les jeunes recrues. Odontuyaa évoque une plus grande dureté (*hatuu*) des conditions d'intégration des jeunes recrues à l'époque que

²⁴ *Ömnö helsenchlen hünte har'cah har'caa, tevcheertei baih, ahmadaa hündleh ès mash sain baisan... Ter üed döngöj tögsöj irsen jaahan hüühed tom ah egch naraas ih sürddeg bailaa. Ene büjgiin zaaland orohoos sürddeg bailaa. Ah egch nartaa zöndöö zagnuuldag bailaa. Odoo ergeed harahad tej zagnuulj baisny buruu baihgüi baigaa yum... Surguul'd baihdaa l Altangerel, Zorigt, Davaasüren, MUGJ Chimedceren, Cerennadmid, Nyamcoo, Baigalmaa geed üe üein aldartai shütdeg hümüüsteigee zeregceed büjigleheer chin' sürdelgüi yahav. Bishirdeg bailaa.*

maintenant. Son discours sur le rapport respectueux aux aînés et sur l'affaiblissement de la dureté inhérente à ce respect rejoint les discours ordinaires sur la « coutume » (*ës*) qui régit les relations aîné/ cadet.

Contrairement au rapport maître / disciple (*bagsh shav' harilcaa*) propre aux situations de transmission, notamment de compétences spécialisées, la relation aîné/ cadet (*ah düü harilcaa*) structure toute la vie sociale mongole, à des degrés divers, selon les rapports de séniorité. « The Mongolian expression *ah düü* ... designates the extensible group of people related to *ego* through social relations ordered by seniority.” (Michelet 2013 : 20). Cet idiome de la parenté sert à s'adresser ou à faire référence²⁵ aussi bien aux frères et sœurs de même père et mère (ou de même père, ou de même mère : ils sont alors qualifiés de *törsön ah / egch / düü* « aîné / cadet de naissance »), à la parentèle collatérale²⁶, oncles, tantes, et cousins, qu'à des personnes non apparentées à *ego*²⁷. Selon Michelet, cet « enchâssement de l'expérience de la parenté dans un mode de relation hiérarchique » non seulement montre l'importance de la séniorité relative dans la relation à l'autre mais associe également à ces positions relatives des obligations asymétriques réciproques (*ibid.* 19-20). En effet, si le cadet doit à l'aîné « respect » (*hündlel*) et obéissance, à l'aîné incombent une série d'obligations dont la principale est celle de « partager » (*huvaah*) ce qu'il a²⁸ mais aussi, plus généralement, de soutenir le cadet, y compris sous forme de conseil. En ce sens, Odontuyaa reconnaît volontiers que, sans ces gronderies et cette dureté des aînés, elle n'aurait jamais progressé. Les aînés jouent donc un rôle certain dans la « formation continue » des jeunes danseurs.

En juillet 2010, le jeune Töröö vient d'être engagé comme apprenti au Théâtre de Hovd. Il n'a fait, pour l'instant, que de la danse mongole dans un cadre scolaire amateur et a beaucoup de mal à suivre l'entraînement de barre classique du matin, qui se déroule sans que personne ne se préoccupe de ralentir le rythme ou de lui expliquer quoi que ce soit. Les danseurs font les enchaînements habituels sur la musique habituelle et le nouveau venu n'a qu'à suivre comme il peut, regardant ses aînés. Après la barre, tandis que les danseurs attendent les consignes pour les répétitions de la journée, il tente de refaire le plié - mouvement qui ouvre généralement l'exercice à la barre. Une de ses « grandes sœurs » vient alors lui mettre les mains sur les hanches pour lui faire comprendre la logique anatomique de ce mouvement, et une autre l'aide à sentir l'ouverture de la hanche à la seconde, avant de lui remontrer l'ensemble du mouvement, et notamment la façon dont le port de bras doit accompagner le plié. Quelques

²⁵ Les mêmes termes sont utilisés comme termes de référence et comme termes d'adresse. La terminologie, différenciée par sexe pour les aînés (*ah* = aîné, grand frère, *egch* = aînée, grande sœur), ne l'est pas pour les cadets (*düü*).

²⁶ Des distinctions terminologiques existent par ailleurs pour distinguer les patrilatéraux (« oncle paternel » se dira par exemple *avga ah*) et les matrilatéraux (*nagac ah* pour « oncle maternel »).

²⁷ Lorsque des liens intimes et durables se tissent entre des personnes non apparentées, on parle de « parenté sèche » (*huurai töröl*), l'adjectif pouvant alors qualifier chacune de ses relations, par exemple « frère aîné sec » (*huurai ah*). Mais les termes d'adresse sont tout aussi couramment employés dans la vie quotidienne, pour désigner ou s'adresser à des personnes qu'on ne connaît pas et qu'on ne reverra peut-être jamais.

²⁸ Cette obligation de partager, acquise dès l'enfance lors de la distribution des bonbons, s'étend également aux adultes au sein de réseaux d'obligations réciproques. (Michelet 2013 : 160-177).

jours plus tard, au même théâtre, alors que la répétition du prochain spectacle bat son plein, les danseurs sont cantonnés dans la coulisse, attendant leur tour de monter sur scène où pour l'instant ce sont les chanteurs et les acteurs qui répètent. Dans cette coulisse sombre, l'une des deux « grandes sœurs » de l'épisode précédent s'associe à Töröö lui-même et demande à Otgonbayar, le premier danseur et répétiteur, son aîné (*ah*) de l'aider à réviser un des mouvements de la chorégraphie. Autant Otgonbayar est avare de conseils et de pédagogie lorsqu'il dirige la barre, autant, en dehors de ce cadre, il est disposé à montrer les éléments de chorégraphie demandés. Lorsque je l'interroge sur ses relations avec les autres danseurs il me dit : « ce sont mes petits frères et sœurs » (*minii düü nar*). Le caractère essentiellement relatif de la relation aîné-cadet transparaît clairement dans ces exemples : l'aînée de Töröö, d'abord en position de le conseiller, est aussi la cadette d'Otgonbayar, à qui elle vient à son tour demander conseil. De plus, cette relativité de la relation de séniorité prend une dimension temporelle, dans la mesure où, fatalement, le cadet d'hier est l'aîné de demain. En 2015, lorsque je retourne au théâtre de Hovd, qu'Otgonbayar a dû quitter suite à un très grave accident de la route, c'est Töröö qui guide le groupe, formant les jeunes recrues qui ont pris la place qui était la sienne quelques années plus tôt. Un autre aspect transparaît également dans ces exemples : l'intervention des aînés a lieu principalement dans des situations marginales : à la fin de la barre, dans les coulisses de la répétition officielle. Or les « marges » des répétitions se révèlent particulièrement propices à ce type d'apprentissage.

À Sarny Chuluu, ce jour-là, Mendee doit s'absenter au milieu de la répétition pour régler des questions diverses avec ses supérieurs. Dans le studio, quand le chat est parti, les souris ne se prélassent pas, mais continuent à danser. D'un côté, deux apprenties répètent un passage délicat sous la conduite d'une ancienne. Au fond, leur tournant le dos, trois des garçons répètent ensemble un passage que Mendee leur a demandé de travailler avant de les quitter. L'espace du studio, auparavant occupé par la répétition principale, sous la houlette de Mendee, se subdivise en deux petites répétitions, l'une sous la conduite d'une aînée, l'autre qui s'organise de façon moins nettement hiérarchique, entre pairs. Le départ de Mendee occasionne donc moins une interruption de la répétition que sa réorganisation.

Après la Suite, Mendee fait répéter la chorégraphie *Bayad*, qui ne nécessite que huit danseurs sur les douze de l'ensemble. Les quatre apprentis sont mobilisés pour apprendre le répertoire mais d'autres danseurs, qui ne dansent que dans la Suite, se sont rassemblés dans un coin du studio. Le plus jeune, âgé de vingt-deux ans, s'entraîne à faire des *tours en l'air* - saut en tournant, acrobatie masculine du ballet classique - face au miroir, situé à quelques dizaines de centimètres de lui à peine. Le plus âgé, la trentaine, adossé à la barre, lui donne des conseils verbaux, par moments se tient face à lui pour lui montrer comment positionner les bras et assurer sa stabilité durant le tour. C'est une petite scène d'apprentissage, sur le même schéma que le répétiteur modèle, mais qui a lieu entre un aîné et son cadet. Le même danseur, aussi acrobate de cirque, exécute, peu après, une série de saltos sur l'étroite bande

laissée libre par les danseurs, dans leur dos, le long du deuxième miroir. Dans les marges spatiales laissées par la répétition se déploient ainsi des entraînements et des apprentissages périphériques, autonomes de l'activité principale qui se déploie dans le studio.

De tels apprentissages périphériques se produisent non seulement dans les marges spatiales laissées libres par la répétition principale, mais aussi dans les marges temporelles qui s'organisent autour de celle-ci : avant, durant les pauses communes, et surtout après. À la fin de la journée de répétition, en attendant l'heure du spectacle, plusieurs danseurs, des garçons, anciens et apprentis, laissés à leur oisiveté, se rassemblent autour de l'acrobate et tentent d'effectuer, à sa suite, certaines acrobaties. Le danseur T* va même jusqu'à installer un tapis au centre du studio pour s'entraîner au salto arrière. Il réussit presque, mais glisse à la réception, suscitant l'hilarité. Plus tard, ces danseurs s'entraîneront à rivaliser pour faire le plus grand nombre de pirouettes ou de fouettés possibles. À ce jeu, les apprentis, qui sortent du conservatoire où l'enseignement de la danse classique est très important, sont parfois meilleurs que certains danseurs titulaires. Circulation des démonstrations et des conseils, émulation, camaraderie et bonne humeur contribuent à faire de ces moments des temps d'apprentissage informels où la différence entre l'enseignant et l'apprenti s'atténue au profit d'interactions entre des pairs.

À l'une de ces occasions, Mendee, voyant les garçons s'essayer à certaines acrobaties, s'approche d'eux et leur montre spontanément une série d'acrobaties rappelant les danses cosaques. Tous s'y mettent alors, même certaines filles qui rejoignent le groupe de garçons. Mendee, dans ce moment, agit moins comme le répétiteur officiel de l'Ensemble que comme un quasi-pair, un aîné qui prend lui aussi une pause pour rejoindre les cadets dans leurs jeux et entraînements marginaux. Les danseurs de l'Ensemble s'adressent d'ailleurs à Mendee non comme à un supérieur hiérarchique et l'appellent *ah* et non *bagsh*, un phénomène que j'ai rencontré dans plusieurs ensembles²⁹. Dans ces moments marginaux, toute la troupe, des apprentis au répétiteur, se trouve donc engagée dans des relations de séniorité de type *aîné / cadet*, qui servent de cadre à des apprentissages périphériques.

Ces apprentissages périphériques contribuent à créer une dynamique centripète, à deux niveaux : d'une part, en renforçant la maîtrise de la chorégraphie en cours, d'autre part, en préparant indirectement les danseurs à d'autres mouvements que ceux de la chorégraphie. Ces mouvements, par exemple, les acrobaties, pourront être mobilisés à d'autres occasions. Ces marges de la répétition, à la fois spatiales, temporelles et relationnelles, parce qu'elles mobilisent les aînés moins en tant que supérieurs statutaires qu'en tant que quasi-pairs contribuent à faire de la répétition un milieu d'entraide informelle, qui vient compléter le dispositif fondé sur le statut hiérarchique, du répétiteur modèle. L'exemple suivant illustre la complémentarité entre ces deux aspects, l'entraide périphérique et les dispositifs didactiques

²⁹ Par exemple Oyuunceceg, répétitrice à l'Ensemble des chemins de fer est appelé *Oko egch*.

hiérarchiques, en proposant un exemple de la façon dont ils peuvent ponctuellement s'articuler.



Figure 47 Aînés et marges : les garçons s'entraînent à des figures acrobatiques, sous le regard d'un aîné (assis en tailleur), tandis que Mendee fait répéter les filles.

Une apprentie en difficulté

18 juin 2013. Les danseurs de Sarny Chuluu répètent Bayad, une chorégraphie de Lhasüren pour huit danseurs, quatre hommes et quatre femmes, qui a été enseignée aux anciens à peine un mois plus tôt, soit quelques semaines avant le recrutement des apprentis. Les apprentis ont déjà appris les grandes lignes de la chorégraphie et on est alors dans les derniers temps de répétition avant le spectacle. L'épisode commence au moment où la musique s'achève au terme d'une répétition complète de la chorégraphie. Mendee demande à A, une des deux apprentis, et à Saraa, la plus ancienne parmi les danseuses de l'Ensemble, qui est placée juste à droite de A dans la chorégraphie, de venir au centre du studio et de refaire une séquence de mouvement difficile, qui inclut notamment un tour sur les genoux. Dans ce passage les danseuses sont agenouillées en ligne en avant-scène tandis que les hommes sont debout, en ligne derrière elles, tous face au public. Une jambe pliée, l'autre tendue, les danseuses se penchent sur la jambe tendue en effectuant un grand port de bras, à l'issue duquel elles fléchissent la jambe tendue en ramenant le genou vers elles, comme par l'effet d'une traction des bras sur la jambe. Ce mouvement leur sert aussi à préparer le tour sur les genoux, qui s'achève sur un penché en avant face public, nuque en extension et bras étirés vers l'arrière. La séquence est effectuée deux fois, de manière symétrique, vers la droite, puis vers la gauche.

Mendee demande à A* de refaire l'ensemble de la séquence. Mais après l'avoir regardée faire, il la caricature en lui faisant remarquer que dans le tour, elle a les bras et les genoux trop écartés. Il interpelle à nouveau Saraa, qui est placée juste à droite de A* dans la chorégraphie, et demande aux deux danseuses de refaire le mouvement ensemble. Saraa, visiblement fatiguée, s'exécute de mauvaise grâce. Mendee lui demande alors des précisions sur la pause

finale. Saraa donne des explications verbales et montre seulement certains éléments, la façon dont on passe d'un genou à l'autre par exemple, ou la façon de placer les poignets à la fin du tour. Mendee fait refaire le mouvement à A*. Saraa, agenouillée à côté, dit : « Non, pas comme ça », sans bouger. Elle a l'air épuisée et ne suit que distraitement les actions de A*. A* refait le mouvement tandis que Mendee compte. Elle se déséquilibre au moment du tour, esquisse un sourire d'excuse. Mendee dit : « Tu n'as pas de protège-genoux ? Va donc en mettre ». A* va mettre ses genouillères et se remet à s'entraîner sur le tour à genou, mais elle semble avoir perdu toute concentration : elle ne réussit pas à faire les tours et se déséquilibre à chaque fois. Saraa s'agenouille en face d'elle et lui montre la pose finale « Comme ça ! » Mendee, dos au miroir, compte à haute voix pendant que A* refait le tour. Elle perd l'équilibre et pouffe, gênée. Elle reprend. Mendee se détourne des filles pour s'intéresser aux garçons, qui s'entraînent dans l'autre partie du studio.

Saraa remontre à A*, avec précision, le mouvement qui précède immédiatement le tour. B*, l'autre ancienne qui participe à la chorégraphie, rejoint à ce moment-là ses deux collègues. Agenouillée dans le dos de A*, qui peut la voir dans le miroir, en face d'elle, elle lui montre comment disposer la pointe du pied : « C'est comme ça, hein, je te signale ». Pendant que A* reprend la séquence, sous le regard attentif de Saraa, B* lui montre aussi le mouvement qui précède le tour en attirant son attention sur la façon dont il faut positionner la main par rapport au pied. Saraa et B* montrent à A* différents éléments du mouvement. Puis B* reprend le mouvement en entier. A* se retourne pour regarder B, puis effectue le tour à genoux en même temps qu'elle (dans la même direction) sous le regard de Saraa, toujours agenouillée. Les deux aînées se relaient pour faire travailler la pose finale à A*. Saraa, l'air épuisé, se lève et va s'adosser au mur.

Mendee, qui regarde à nouveau vers elle, compte à haute voix pendant qu'A refait le tour. B* interrompt son mouvement : « Les mains comme ça, je t'ai dit ! » A* refait le mouvement mais, déséquilibrée à la fin du tour, elle n'atteint pas la pose finale, tandis que B* émet un son chuinté exprimant son mécontentement. À force de se tourner en arrière pour regarder B*, A* a fini par se retrouver à son niveau. Elles font alors l'ensemble de la séquence côte à côte, plusieurs fois. B* commente et corrige, en remontrant plusieurs fois la façon de passer du tour à la pose finale. Le ton de B* est de plus en plus pressant : « Et la tête ?! » s'exclame-t-elle d'une voix perçante alors que A* vient encore de se déséquilibrer en tournant. Mendee l'interpelle alors : « C'est bon, tu as compris ? Vous êtes jeunes. Vous êtes entourés d'aînés (*ahmad*). Si vous avez des questions, n'hésitez pas à les poser. » Puis il appelle toute la troupe à reprendre la répétition de la chorégraphie entière en musique.

Ce qui me frappe dans cet épisode, c'est le mélange d'attention bienveillante et d'indifférence qui caractérise les attitudes de Saraa et Mendee. C'est aussi le mélange entre un désir manifeste d'aider et une sorte d'acharnement à l'égard de l'apprentie, sensible dans certaines attitudes de Mendee et de B*. D'une part, Mendee prend le temps d'interrompre la

répétition pour faire travailler A*, intervient selon le dispositif du répétiteur modèle qu'on a vu précédemment et multiplie les déclarations bienveillantes, en particulier à la fin. D'autre part, il fait preuve tantôt d'une indifférence soudaine, lorsqu'il se désintéresse de la jeune fille pour interagir avec le groupe de garçons, tantôt d'un agacement qui, malgré ses efforts, perce dans sa voix et dans la brusquerie de certains de ses gestes. Il en va de même de Saraa, lassée par la répétition en général, dont l'attitude oscille entre une attention bienveillante, presque maternelle, et un désintéret complet, et de B* dont les conseils, quoique toujours donnés avec beaucoup de bonne volonté, sont émis sur un ton de plus en plus brusque. Cette alternance entre des attitudes contradictoires, de l'attention à l'indifférence, de la bienveillance à l'agacement, me rappelle une planche célèbre de Balinese Character : une mère serrant dans ses bras son nourrisson, joue avec lui et le stimule quand il donne des signes d'indifférence, et manifeste de l'indifférence lorsqu'il s'intéresse à elle.



Figure 48 Mendee et A*.

Le rapprochement avec cet exemple canonique est encore plus net lorsqu'on observe certaines interactions de plus près. Il semble bien, en effet, que l'attention des aînés tourne à l'acharnement précisément lorsque A* donne des signes de relâchement de ses efforts. À deux reprises A* esquisse un de ces demi-sourires d'excuse ou d'auto-apitoiement qui semblent dire à la fois « elle est trop bête, cette erreur que j'ai faite » et « il vaudrait peut-être mieux que je prenne une pause ». Lorsque A* esquisse un premier sourire d'excuse, Mendee lui accorde effectivement une très courte pause, en lui suggérant d'aller mettre les genouillères. Mais lorsqu'elle émet un deuxième rire gêné, A* ne rencontre qu'indifférence. Au contraire, Mendee se détourne et B* l'invite à redoubler d'efforts. Cependant, A* continue d'être déséquilibrée sur le tour. Alors que les difficultés relevées chez A* portaient initialement sur la pose finale, quand elle était penchée en avant, les bras tendus, le tour à genoux devient, au fur et à mesure du travail avec les aînés, le lieu d'un déséquilibre presque systématique. D'ailleurs, plus l'apprentie redouble d'efforts, moins le résultat semble au rendez-vous : B*, à chaque étape, multiplie les remarques de détail, non seulement sur le tour et la pose finale, mais sur les mouvements de transition, sur la pointe du pied, sur le port de bras. En somme, plus

l'apprentie fait des efforts pour réussir, plus B* s'acharne à repérer de menus défauts, de façon à stimuler encore davantage les efforts, jusqu'à ce que Mendee intervienne pour mettre fin à l'interaction en relançant la répétition. En somme, quelle que soit l'attitude - découragement et sourire d'excuse ou au contraire efforts redoublés - qu'adopte A*, elle est toujours poussée à faire davantage d'efforts.

Cette surenchère pour pousser à l'effort est également visible dans la multiplication des aînés autour de l'apprentie. À un moment donné, A* se retrouve entre Saraa, face à elle, qui la regarde, B*, dans son dos, mais qu'elle peut voir dans le miroir, qui fait le mouvement en même temps qu'elle et Mendee, qui regarde, dos au miroir, de loin, et compte. Les schismogènes qui tendent à pousser l'apprentie à redoubler d'efforts sont donc complétées par des dispositifs de regards superposés qui vont dans le même sens. Heureusement pour A*, l'attitude de Mendee, d'abord par son désengagement de l'interaction au moment du surencadrement, ensuite parce qu'il relance la répétition, permet de réguler ces dispositifs d'intensification. Il est légitime de voir dans de tels processus des dispositifs qui ont pour objectif d'amener l'apprenti en difficulté par rapport aux autres à redoubler d'efforts pour apprendre, comme pour compenser ses difficultés. Tout se passe comme si la mobilisation de ressources en temps et en personnel autour de l'apprentie nécessitait une compensation en termes d'intensité de l'effort de l'apprentie. Mais c'est aussi à un autre égard que les difficultés de l'apprentie sont révélatrices, comme on pouvait déjà le percevoir dans l'exemple précédent et comme la situation suivante va le montrer.



Figure 49 A* (au centre), prise entre Saraa (de dos) et B*, à genoux, au fond, tandis qu'on aperçoit Mendee dans le miroir (assis, en noir, tout à droite de l'image).

Un peu plus tard dans l'après-midi, Mendee interrompt à nouveau la répétition pour A*. Le passage en question est cette fois un « ambleur » (*Joroo*), où les danseuses avancent du fond de la scène vers l'avant, avec un pas qui évoque l'allure du cheval ambleur, et les bras qui font

les mouvements du *bii biêlgee Joroo* « ambleur ». Dans un premier temps, Mendee lui demande de reculer, puis de reprendre l'ensemble de la descente, du fond vers l'avant-scène. Puis, il se met devant elle, dans le même sens qu'elle, et montre les mouvements, de manière très énergique, tout en ponctuant sa démonstration de comptes et de remarques comme « le torse ! » (*Ceej*) ou encore « tu comprends ? » (*oilgoston uu ?*) Puis, il quitte le studio pour vaquer à d'autres occupations, demandant à B* de prendre la relève. Celle-ci, s'adossant au miroir, fait reprendre le passage à A*. B* compte ou frappe dans les mains, adossée au miroir. À plusieurs reprises, elle quitte le miroir pour lui montrer le mouvement, dans le même sens qu'elle, au centre du studio. Les corrections s'étendent aux mouvements avant et après le *Joroo*. Il me semble qu'à chaque passage, elle découvre un nouveau défaut : cette fois, c'est sur la façon de « projeter les mains », plus tard ce sera le *sissonne*, et ainsi de suite. Au bout d'un moment, elle fait reprendre toute la section en musique, avec l'accompagnatrice. L'autre jeune apprentie, N*, rejoint sa collègue pour s'entraîner avec elle en musique. B* quitte le studio, appelée ailleurs. C'est alors N* qui prend la relève. Tout en révisant pour elle-même, elle se place un peu en avant de A*. Plus tard, elle lui montrera le tour et l'aidera à s'entraîner à le faire.



Figure 50 Une cascade d'intervenants-modèles auprès de A* : de gauche à droite, Mendee (le répétiteur), B* (« ancienne ») et N* (une autre apprentie).

L'interaction des différents aînés est digne d'intérêt. On voit s'opérer une sorte de prise de relai qui semble suivre un mouvement descendant dans la hiérarchie des rôles : du répétiteur Mendee, on passe à Saraa, la plus ancienne des anciennes. De Saraa on passe à B*, la moins ancienne des anciennes. Par la suite, dans une autre interaction de ce genre, B*, à qui Mendee a confié la répétition des deux apprenties, laissera à son tour la place à l'une des deux apprenties qui, plus à l'aise que sa compagne, l'aidera à s'entraîner. Ces marches hiérarchiques, du sommet de la pyramide (le répétiteur) au pair (l'autre apprenti) en passant, par ordre d'ancienneté, par les quasi-pairs que sont les autres danseurs, sont descendues en suivant un schéma de prise de relai assez similaire. L'aîné de rang supérieur quitte la posture de « modèle » pour prendre celle de « regard » et c'est alors un autre aîné, de rang moindre, qui adopte la posture de modèle auprès de l'apprentie. Le phénomène s'observe également dans l'épisode précédent : Mendee demande à Saraa de répéter, sous ses yeux, avec A*, puis Saraa, face à A*, se positionne en tant que regard tandis que B* adopte l'attitude du modèle.

Dans le second cas on a de même Mendee qui quitte progressivement son rôle de modèle pour laisser place à B*, qui adopte ensuite à son tour l'attitude de « regard » de Mendee, allant même jusqu'à se coller dos au miroir comme lui, tandis que la co-apprentie M* devient à son tour le « modèle ».

Pour Lave et Wenger, les dispositifs de participation périphérique légitime se veulent avant tout centripètes : ils amènent l'apprenti à prendre une part de plus en plus grande au groupe, à occuper des positions de plus en plus élevées. Ici, à l'inverse, les interventions successives se font selon une cascade hiérarchique descendante. Au lieu de se rapprocher de Mendee, le sommet hiérarchique, l'apprentie est encadrée progressivement par des partenaires de rang de plus en plus voisin du sien. Or, la bonne foi des différents participants ne saurait être mise en cause : personne ne veut ici nuire à l'apprentissage de A*, même si elle ralentit un peu la répétition. Au contraire, le procédé témoigne de l'efficacité d'un apprentissage qui combine l'autorité du répétiteur modèle et l'entraide entre pairs. C'est grâce à l'articulation entre ces deux dimensions que l'apprentie arrive à s'ajuster à une situation de plus grande difficulté. D'autre part, les dispositifs, examinés plus haut, visant à l'intensification de l'effort servent à compenser la dimension centrifuge de cette cascade descendante, en assurant que l'apprentie reste bien dans une périphérie centripète : Mendee n'est, de fait, jamais très loin.

Mais surtout, cette cascade d'intervenants autour de l'apprentie en difficulté révèle que l'apprentissage par la participation partielle à un rôle ne concerne pas que l'apprentie. B*, dans le second exemple, adopte à bien des égards, les attitudes et postures de Mendee répétiteur modèle, jouant exactement comme lui de l'alternance entre la position dos au miroir et la démonstration auprès des apprenties, insistant sur les points-clés à sa façon. Tout se passe comme si elle endossait, parfois avec une certaine maladresse, non seulement le rôle d'ancien mais la posture de Mendee lui-même. Si Saraa, plus ancienne et par ailleurs professeur de danse, se lasse assez vite de ce jeu de rôle, B* semble l'endosser avec un enthousiasme plein de fraîcheur. Ces substitutions en cascade ont donc un effet non seulement sur les apprentis, qui sont évidemment le cœur et la raison d'être du dispositif d'apprentissage, mais aussi sur l'ensemble des danseurs impliqués, qui se trouvent momentanément en position d'occuper une position supérieure à la leur. Il leur confère une réelle expérience de la posture de répétiteur, une position qu'ils seront peut-être amenés à occuper un jour. Autour d'un apprenti se joue donc l'articulation d'une cascade hiérarchique descendante, et d'une série d'apprentissages graduels qui concernent, au-delà des apprentis, l'ensemble des participants. La répétition, qui se dit en mongol du même mot que « l'école » (*surguul'*) apparaît alors, à bien des égards, comme une activité fondamentalement collective où participation et apprentissage sont étroitement liés.

6.2.2 Le dess(e)in chorégraphique

Cette dimension collective de la répétition n'est pas seulement liée au fait que plusieurs personnes se retrouvent dans un même lieu. Elle a des raisons d'être plus profondes, qui tiennent à la dimension collective, essentielle, des chorégraphies mongoles. Comment apprend-on à danser ensemble dans une chorégraphie mongole ?

Concevoir et exécuter

« Un danseur enseignera mieux, s'il a lui-même expérimenté, dans son corps, comment on est regardé, comment on fait une répétition, comment on organise une répétition. Il faut l'expérience de quelqu'un comme ça pour les danseurs. C'est pourquoi quelqu'un qui a vieilli dans le métier ça donne plus de résultats. Les grands chorégraphes et professeurs étaient tous danseurs. Des gens qui écrivent des livres et qui se mettent à enseigner la danse, ça ne s'est jamais vu. C'est aussi différent de chorégraphe. Le danseur est l'exécutant, le chorégraphe est l'auteur du livre. C'est pourquoi le professeur répétiteur est l'intermédiaire qui fait le lien entre les deux. Le travail du répétiteur est plus dur que celui du chorégraphe : il doit faire parvenir au spectateur la danse exécutée³⁰. » (Oyuunceceg)

Dans cette description du rôle de répétiteur, Oyuunceceg, répétitrice à l'Ensemble des chemins de fer, semble rejoindre une notion de la création artistique issue de la pensée aristotélicienne, distinguant la conception (*zohioh*) formelle, ici incarnée par le chorégraphe, de son exécution matérielle (*güicetgeh*), laissée au compte des danseurs. Cette dichotomie, qui, selon certains auteurs, traverse, jusqu'à la vampiriser, l'histoire des idées de l'Europe occidentale, dans des domaines allant du théâtre à l'architecture (Dupont 2007 : 7 ss., Ingold 2013 : 48 ss.), est confirmée par mon enquête sur le travail qui incombe au chorégraphe.

La spécificité du travail du chorégraphe est maintes fois soulignée dans les entretiens avec plusieurs d'entre eux, et confirmée par les danseurs. Le chorégraphe doit d'abord « étudier » (*sudlah*) son sujet, se documenter, comme un « chercheur » (*sudlaach*), par des lectures ou, le cas échéant, par une enquête de terrain (Ganchimeg). Par exemple, s'il prétend faire une chorégraphie sur les Hotgoid, il lui faudra d'abord se renseigner sur l'histoire et l'ethnogenèse, la répartition géographique, les caractéristiques ethnographiques de ce groupe ethnique mongol (Sanjaa). Puis, il doit réfléchir à la composition et à la mise en scène de la danse (Ganchimeg). Cette dimension, volontiers décrite comme une activité conceptuelle impliquant le cerveau (*tolgoi*), nécessite aussi fréquemment de dessiner les configurations de danseurs et les mouvements de groupes, comme j'ai pu en être témoin à plusieurs reprises. En effet, dans

³⁰ *Büjigchin hün ilüü sain zaah baih. Yaagaad gevel ööröö herhen haragdah, yaaj beltgel surguuliltaa hiih, beltgel surguuliltaa taaruulah geh metiig biê mah bodioroo büjgiin bagshiiig ilüü sain hiine gej bodoj baina. Ter хүний туршлага бүжигчидэд heregtei. Тийм болохоор бүжгийн urlаагаар хатаагдсан хүмүүс хийвэл илүү үр дүнтей. Том том degleechid, bagsh nar бүгдеее бүжигчид baisan. Nom bichij baisan hün öндөдөр бүжиг заана gej baihgüi baih. Бүжиг degleh gedeg бол ондоо. Бүжигчин бол гүйцетгегч, бүжиг degleech бол номын зохiolчтой yum. Тийм болохоор бүжгийн bagsh бол ene хоэрыг holбој baidag holбоос yum. Бүжиг degleechdees илүү dasgaljuulagch bagsh илүү ih ajillaj baidag. Ted naryn гүйцетгесен бүжиг үзэгчдэд хүрч baidag.*

la plupart des chorégraphies de danse mongole, on valorise l'organisation de masse (*mass*³¹) des danseurs, en vue de la constitution de motifs visuels et dynamiques : cercles, lignes, spirales, jets d'eau, traversées... Le cas échéant, le chorégraphe passe commande pour une musique auprès d'un compositeur. Ce n'est qu'une fois la danse entièrement composée dans sa tête et sur le papier qu'il s'attache à la transmettre aux danseurs chargés de son exécution ; à partir de ce moment-là, la chorégraphie ne subira plus que des modifications mineures (Ganchimeg). On est donc assez loin des processus de création d'une certaine danse contemporaine, où la chorégraphie émerge de l'expérimentation corporelle, le plus souvent dans une interaction entre le chorégraphe et les danseurs, selon un processus parfois appelé « composition instantanée ».

Mais la particularité mongole réside dans l'intermédiaire qu'il faut mobiliser entre le chorégraphe concepteur et les danseurs exécutants : le répétiteur. En mongol, on trouve tantôt le terme d'emprunt russe *répétitor*, tantôt la périphrase *dasgaluulagch bagsh* (littéralement : « le professeur qui fait faire l'entraînement »), pour désigner soit un professeur de danse classique employé par certains ensembles pour diriger l'entraînement à la barre du matin, soit un danseur expérimenté du théâtre ou de l'Ensemble, à qui l'on confie cette mission, ainsi que celle d'organiser et de diriger les répétitions des danseurs, en secondant ou en remplaçant le chorégraphe en titre. Dans les grands ensembles, une traduction possible de ce statut serait « maître de ballet ». S'il revient au chorégraphe en titre (*büjig degleech*) de composer les chorégraphies, dans la réalité, les deux rôles se confondent bien souvent. D'une part, les chorégraphes se chargent fréquemment de faire exécuter leurs chorégraphies aux danseurs qui sont placés sous leur autorité. D'autre part, les répétiteurs ont souvent quelques chorégraphies à leur actif. Si certains répétiteurs se défendent de prétendre au titre de chorégraphe, jugeant insuffisante leur œuvre chorégraphique, d'autres sont en revanche de véritables chorégraphes en devenir. Mendee n'a pas ces prétentions chorégraphiques. Il n'a d'ailleurs pas la formation requise et ne s'est, à ma connaissance, jamais essayé à la chorégraphie. Il a acquis cette position par son ancienneté dans l'Ensemble et par l'excellence de son travail. À ce titre, il véhicule l'image d'un répétiteur qui est moins celle d'un « chorégraphe en devenir » que celle d'un « danseur plus », danseur promu pour son excellence et son expérience. Il constitue donc un bon exemple pour analyser le rôle d'intermédiaire du répétiteur.

L'Ensemble Sarny Chuluu, en 2013, n'a pas de chorégraphe attitré. Il emploie, à titre temporaire des chorégraphes venus transmettre, comme on dit en danse contemporaine, des œuvres destinées à enrichir le répertoire de l'Ensemble. Au mois de mai, j'ai assisté à la transmission de *Bayad* par Bayartai. Ce fut l'occasion d'observer le rôle d'intermédiaire de Mendee. Même si Bayartai n'est pas la chorégraphe *stricto sensu* de *Bayad*, elle en est, en

³¹ Les chorégraphes d'ensembles de province expriment d'ailleurs bien souvent le regret de n'avoir à leur disposition qu'une douzaine de danseurs. « Quand on peut chorégraphier la masse, c'est vraiment beau. » (S. Altangerel).

ancienne soliste ayant créé la pièce et l'ayant dansé pendant plus de trente ans, la mieux à même de transmettre cette chorégraphie en lieu et place du chorégraphe Lhasüren, aujourd'hui décédé. C'est pourquoi il est possible de considérer qu'elle tient, dans cette situation, le rôle qui pourrait être celui du chorégraphe.

La répétition à laquelle j'assiste le 16 mai 2013 montre que l'apprentissage de la chorégraphie a déjà atteint un stade avancé. Bayartai, du fait de son âge, n'intervient que rarement auprès des danseurs. Assise dans un fauteuil à accoudoirs, dos au miroir, elle se repose pour cela sur Mendee. Par exemple, il guide l'entrée des danseurs au début de la chorégraphie, se plaçant à leur tête pour leur faire suivre le bon tracé, ou encore il montre comment faire tel ou tel mouvement au sujet duquel Bayartai a manifesté son mécontentement. Même lorsqu'elle se lève pour corriger directement un mouvement, Bayartai se montre assez avare d'explications et d'analyses. Sur un passage rappelant les mouvements de l'ambleur, avec mouvements de poignets et secousses d'épaules très rapides, Bayartai se lève et refait le mouvement en comptant à haute voix. Les danseurs regardent, passablement goguenards, la forte poitrine de Bayartai balloter au rythme de ses pas. Interdits, ils échangent entre eux des coups d'œil interrogateurs : ils ne semblent pas comprendre ce qui va, ce qui ne va pas dans leur façon de faire. Mendee, tout en tentant de faire le mouvement qu'il croit convenable, interpelle alors Bayartai par une demande de vérification : « Comme ça, comme ça ? avec la poitrine ? » (*Iim ? iim ? ceej bii yuu ?*). Bayartai approuve. Il a trouvé la clé du mouvement et s'adresse alors aux danseurs, les exhortant à refaire le mouvement comme il le fait lui-même, leur expliquant comment engager la poitrine. Mendee est donc celui qui interprète les intentions chorégraphiques de Bayartai et en offre non seulement une démonstration qui redouble celle du chorégraphe, mais une explication alternative, pour en faciliter l'appropriation par les danseurs. Pour décrire le rôle de répétiteur, on serait tenté de recourir au terme vieilli de « truchement », qui désigne d'abord le traducteur/interprète d'une langue dans une autre langue, avant de désigner l'intermédiaire par le truchement duquel, grâce auquel s'effectue une action.

Mais tout en jouant ce rôle d'intermédiaire, Mendee se prépare aussi à se substituer à la chorégraphe, lorsqu'elle sera absente, pour pouvoir continuer à faire répéter la chorégraphie correctement. Il lui arrive de se placer dos au miroir du fond, à un point diamétralement opposé à celui où se trouve Bayartai, et de redoubler le regard évaluateur et les interjections - comptes, accents, noms de parties du corps - de celle-ci par les siennes. Chorégraphe et répétiteur ensèrent alors le groupe dans un dispositif analogue à celui qu'on a repéré précédemment, lorsque l'apprentie A* se trouvait prise entre les feux de Saraa, de B* et de Mendee. Mais parfois, loin de se contenter de redoubler le regard du chorégraphe, il prend l'initiative de faire reprendre un mouvement ou d'exprimer une évaluation « eeeet voilà, c'est bien ! » (*eeeh zöv*), comme il le fait en l'absence de chorégraphe. Mais pour se préparer à ce moment où il sera seul face à ses danseurs, il apprend lui aussi la chorégraphie, en oscillant entre une position de regard extérieur englobant et une position de participant, soit qu'il

prenne la place, laissée vacante par un absent, dans la ligne des hommes, soit qu'il suive comme une ombre, sans y prendre vraiment place, la partie des femmes. Tout en quête, d'un signe de tête ou d'un regard, l'approbation de Bayartai, Mendee s'assure de maîtriser, sous le contrôle de la chorégraphe, à la fois chaque rôle - ceux des hommes aussi bien que ceux des femmes - et la chorégraphie comme totalité vue de l'extérieur. Il pourra ainsi pleinement se substituer à elle, lorsqu'elle sera partie et qu'il devra, à son tour, transmettre la chorégraphie, à de jeunes recrues par exemple. Mendee se trouve donc, lui aussi, en situation d'apprentissage, mais un apprentissage paradoxal puisqu'il n'apprend pas seulement à exécuter la danse en tant que danseur, mais à la voir en tant que chorégraphe.

Le travail de Mendee, comme on en a eu plusieurs aperçus, est caractérisé par un va-et-vient entre une position de regard, en recul, dos au miroir, propre à saisir l'effet d'ensemble de la chorégraphie, et une position d'intervention parmi les danseurs. Ces interventions ne visent pas seulement à faire comprendre à chaque danseur comment mieux danser son mouvement. Il s'agit aussi d'ajuster la disposition des danseurs dans l'espace dans le respect du dess(e)in du chorégraphe. Mendee, par exemple, peut se placer à la tête des danseurs pour guider un déplacement, ou encore venir à l'intérieur au centre d'un cercle formé par les danseurs, forçant les danseurs, par son positionnement dans l'espace, à le contourner et à adopter un tracé différent, plus ample, plus arrondi. L'intervention physique du chorégraphe permet alors de matérialiser le dess(e)in conceptuel ou dessiné du chorégraphe dans le groupe de danseurs.

Dans le cas d'une très grande répétition comme celle du Naadam de 2013, qui regroupe plusieurs centaines de danseurs, les chorégraphes qui dirigent la répétition de leur propre chorégraphie ne peuvent assurer le même va et vient que Mendee dans son petit studio, face à ses onze danseurs. Comme ils sont au nombre de deux, ils se distribuent ces rôles entre eux. Ainsi, dans une première répétition, dans une petite salle, Enhgerel, une femme, monte sur un escalier pour avoir un regard de surplomb et contrôler le dessin et le déploiement dynamique de la spirale formée par les danseurs. Pendant ce temps, Bayarbaatar, un homme, reste au niveau des danseurs et intervient directement pour modeler un danseur ou pour modeler la forme, en fonction des indications données par Enhgerel. Lorsqu'elles atteignent un stade plus avancé, réunissant tous les danseurs, les répétitions ont lieu dans un immense stade couvert, au sud de la ville. Bayarbaatar, juché sur une chaise d'arbitre, coordonne l'ensemble de la répétition, tandis qu'Enhgerel, courant d'un groupe à l'autre, intervient directement auprès des danseurs pour ajuster la forme. Notons enfin que la position en surplomb donnée d'abord par l'escalier, puis par la chaise d'arbitre, correspond à une configuration de danseurs destinée à une performance dans le stade : les spectateurs seront en surplomb des danseurs, contrairement à un théâtre à l'italienne, où ils se trouvent face à eux. Ce changement de contexte, sur lequel on reviendra, est pris en compte par les chorégraphes : ils adaptent le « dessin » des chorégraphies en fonction du lieu d'où la danse sera vue, pour toucher au mieux

les spectateurs. Ce fait révèle aussi à quel point le regard extérieur du chorégraphe tend à se confondre, idéalement, avec le regard du spectateur. Mieux, en apprenant à interpréter la chorégraphie pour un œil éloigné, qui saisit avant tout le dessin d'ensemble, les danseurs apprennent à intégrer d'emblée, par l'intermédiaire du regard du répétiteur, non seulement le dess(e)in du chorégraphe, mais le regard du spectateur.



Figure 51 Les répétitions des cercles spiralés pour l'inauguration du Naadam en 2013. En haut, Enhgerel (sur l'escalier) en regard, Bayarbaatar (en blanc) en répétiteur. En bas, répétition générale dans le stade du Naadam, photo prise de la tribune d'honneur, reflétant le point de vue des chorégraphes et des futurs spectateurs.

Dans la répétition de *Bayad*, Mendee fait reprendre un déplacement qui implique que les filles et les garçons, se regardant face à face à l'intérieur d'un V, s'entrecroisent progressivement. La manœuvre requiert des ajustements pour que le spectateur ait l'impression de deux lignes nettes - les deux branches du V - qui se rejoignent, puis se séparent après s'être croisés. Pour expliquer aux danseurs ce qu'il attend, Mendee fait s'entrecroiser ses

doigts, avec lenteur et netteté. Il permet ainsi aux danseurs de visualiser, en miniature, l'effet qu'ils doivent produire à l'échelle de la scène. Le rôle du répétiteur ne consiste pas seulement à faire exécuter la danse aux danseurs, mais aussi à leur faire comprendre les enjeux de leur position dans le groupe, de façon qu'ils puissent faire leur non seulement les mouvements de leur rôle, mais aussi le rôle qu'ils doivent jouer dans le dessin d'ensemble. Grâce au répétiteur, ils apprennent à faire partie d'un tout qui est moins l'exécution d'un concept qu'une réalisation destinée à prendre pleinement forme aux yeux du public. En ce sens, le répétiteur n'est pas seulement le truchement entre le chorégraphe et les danseurs. Il est aussi la cheville ouvrière qui assure la coordination du groupe en vue de créer un effet collectif, qui soit plus que la somme de la participation de chacun : la chorégraphie comme totalité aboutie.

Collaborer pour danser ensemble

Jusqu'à présent, j'ai insisté sur la supériorité assumée du répétiteur par rapport aux autres danseurs dans la mise en place de la chorégraphie : Placé en situation de regard extérieur, il se substitue à la fois au chorégraphe et au spectateur. Il ne quitte cette position que pour mieux modeler les corps ou les configurations des danseurs, en gardant toujours un œil surplombant, une vision du tout et de chacun. Mais cette omniscience idéale du répétiteur est, dans la réalité, traversée par des fêlures. Celles-ci représentent moins des échecs du répétiteur qu'elles ne révèlent un autre aspect, tout aussi fondamental, de l'apprentissage des chorégraphies. Cet aspect, qu'on a déjà croisé au sujet de l'apprentissage en général, c'est la collaboration entre pairs.

Dans *Bayad*, Mendee fait répéter les rôles féminins. Étant répétiteur, il les connaît assez bien, mais étant un homme, il les connaît moins bien que les rôles masculins. C'est pourquoi il lui arrive, quand il corrige une apprentie, de demander à Saraa ou à B* si, à ce moment, le mouvement est bien celui-là, s'il lui montre correctement, s'il fait le bon nombre de secousses. Il a recours à la collaboration des danseuses pour préciser le mouvement à montrer. Mais il lui arrive également d'hésiter au sujet des rôles masculins. Alors que Mendee demande aux hommes de répéter tel mouvement de *Bayad*, le danseur T* conteste ses remarques : le mouvement de bras, quand on est agenouillé, ne se décline pas en quatre à droite et quatre à gauche, mais en deux à droite, deux à gauche, deux à droite, deux à gauche. Mendee, troublé, hésite. Les garçons débattent avec Mendee. Enfin, tout le monde se plie à l'avis de T*, y compris Mendee. Là encore, la collaboration des danseurs est essentielle pour suppléer aux erreurs et aux hésitations du répétiteur et pour mener à bien la répétition.

Dans *Bayad*, seuls huit danseurs, sur les douze de l'Ensemble, sont nécessaires. Mendee peut donc jouer pleinement son rôle de répétiteur. Mais dans la Suite de Gengis Khan, il y a besoin des douze danseurs, dont Mendee, qui joue le rôle de Gengis Khan. Cette fois, Mendee oscille donc entre la position de répétiteur et celle de danseur participant pleinement à la chorégraphie. Mais ce double rôle est parfois malaisé à assumer. Les déplacements, les changements de lignes et de configuration du groupe, les inversions entre danseurs sont

nombreux dans cette chorégraphie. Celle-ci intègre de surcroît des apprentis qui connaissent encore mal leurs rôles, dont la répartition a de plus fait l'objet de plusieurs changements et qui réclament un surcroît d'attention. Quand il participe comme danseur, même s'il ne fait que marquer son rôle, qu'il connaît à la perfection, Mendee a moins l'œil à la disposition de l'ensemble des danseurs. Il a alors recours à l'avis des danseurs, en particulier de Saraa, la plus ancienne après lui. Saraa, tout en dansant, garde en effet un œil sur la disposition de chacun. Les autres danseurs aussi, surtout les anciens, mémorisent rapidement leur propre position dans l'ensemble, mais aussi celle d'une partie de leurs co-danseurs. Ils sont donc en mesure de venir en aide à Mendee lorsque celui-ci a des doutes. Mendee, malgré sa position extérieure et son statut de répétiteur, reste néanmoins un danseur parmi les danseurs. Et comme tous les danseurs, il doit pouvoir compter sur l'entraide de ses pairs et quasi-pairs, que sont les autres danseurs.

J'ai insisté ci-dessus sur le rôle du regard surplombant, associé à des interventions ponctuelles, du répétiteur, extérieur à la danse, pour assurer l'ajustement des danseurs entre eux dans cette œuvre collective qu'est la chorégraphie. Mais le répétiteur est, en tant que tel, absent au moment du spectacle. Les danseurs sont seuls en scène pour assumer le dess(e)in de la chorégraphie. Si le fait de répéter intensément mobilise différents types de mémoires chez chacun des danseurs³², la performance implique qu'ils soient également capables de collaborer de façon à pouvoir s'ajuster entre eux en l'absence du répétiteur. Ces ajustements peuvent porter sur les placements, par exemple, quand un danseur s'est trop avancé, ou pas assez, donnant une image approximative de la ligne, ou quand un cercle s'ovalise. Ils peuvent aussi servir à rattraper quelques rares erreurs ou hésitations, ou plus généralement à renforcer l'effet d'ensemble, au-delà de la seule exactitude des mouvements. Il peut s'agir par exemple d'un cri trillé « trrrrrrrr » que pousse l'un des danseurs à un moment clé de la chorégraphie, stimulant l'énergie du groupe tout en donnant un repère commun. Plus rarement, une communication, presque invisible pour un spectateur placé à quelque distance, s'établit sous la forme d'indications soufflées ou de coups d'œil. Ces signes, très atténués sur scène, puisqu'ils ne doivent pas être vus du public, sont en revanche beaucoup plus visibles lors des répétitions : un signe de l'œil, de la main ou même de la tête à un camarade dont on repère l'hésitation prépare, en répétition, ces ajustements discrets qui lient les danseurs entre eux sur scène.

La collaboration entre pairs, qui traverse les répétitions, prend en performance des formes légèrement différentes, dont le signal intégré à la performance (le trille) ou la communication atténuée constituent deux exemples parmi d'autres qui resteraient à étudier. Cette collaboration contribue à montrer que les danseurs ne sont pas les simples exécutants d'un dess(e)in, ni les pions d'un plan collectif dont la responsabilité incomberait au seul concepteur,

³² Les danseurs nomment « mémoire musculaire » ce type de mémorisation acquise par la répétition jusqu'à l'épuisement des mêmes mouvements, mais elle mobilise en réalité des mécanismes cognitifs beaucoup plus complexes.

le chorégraphe, ou au répétiteur, son intermédiaire. Au contraire, les danseurs doivent avoir assimilé la logique d'ensemble dans laquelle ils sont impliqués et en avoir pris la responsabilité, de façon non seulement à exécuter le dessin chorégraphique, mais à performer le dessin d'une totalité. À ce titre, les danseurs font plus que participer à une communauté de pratique : ils collaborent bel et bien à la réalisation d'une tâche commune. Le répétiteur apparaît alors moins comme celui qui assigne à chacun son rôle que comme celui qui prépare et facilite, en répétition, cette collaboration des danseurs entre eux.

Ce qu'auront appris les apprentis, ce n'est pas seulement à danser dans un Ensemble, c'est à danser ensemble.

6.3 Le bébé qui danse

Fils de Cengel, la troisième fille de Balgan, Temka (Temüjin) ne voit plus son père depuis la séparation de ses parents. Il habite sous la yourte de ses grands-parents, Balgan et Seten, avec sa mère, avec ses oncles Gürbazar, Ganzorig et Zoljargal, et, depuis 2014, avec sa petite sœur³³. En partageant par intermittence la vie de cette famille, j'ai été témoin, un peu par hasard, des débuts de Temka dans le *bii biêlgee*. Le « journal de bord » de ce bébé qui danse, tracé au gré de mes allers-retours en Mongolie entre 2013 et 2015, met en exergue la progressive prise de conscience par Temka du fait que danser, c'est d'abord danser pour un autre.

6.3.1 Une yourte d'artistes

Malgré la pauvreté de la famille, la yourte de Balgan est une yourte de culture, ou, pour le dire comme Bourdieu, un foyer à fort capital culturel. La bibliothèque est remarquablement garnie pour un foyer mongol : elle comprend des livres sur la musique et la danse mongoles, sur le patrimoine mongol, sur l'histoire et l'ethnographie de la Mongolie, sur l'histoire du cinéma, des recueils de chants populaires ou encore des livres-anniversaires reçus en différentes occasions auxquelles Balgan a participé comme *biich*. Des photos de Balgan et de sa famille en train de danser ou à l'occasion de divers festivals, médailles de *bii biêlgee* sont dûment exposées près de l'autel. Enfin, des instruments de musique, percussions, vièle, cithare, avec ou sans étui, sont rangés derrière les meubles ou pendus, comme sur la photo, aux perches du toit de la yourte.

³³ La yourte est posée dans l'enclos d'une auto-école avec un terrain de manœuvres ; la famille ne paye pas de loyer sur ce terrain et Balgan reçoit un maigre salaire de « gardien », qu'il arrive à compléter par de menus travaux d'entretien du terrain et de la clôture ou de réparation des véhicules (il est mécanicien professionnel). Seten, diplômée d'une école professionnelle agricole, touche la maigre pension des retraités municipaux. Cengel a temporairement arrêté de travailler pour élever ses deux enfants. Les garçons, Gürbazar et Ganzorig, multiplient les petits boulots pour compléter les cachets qu'ils arrivent à se faire, depuis 2013, avec leur groupe de musique Altai hamtlag (aujourd'hui en passe de devenir un des groupes de musique mongole les plus en vue).



Figure 52 Sous la yourte de Balgan, art et culture sont omniprésents : télévision, bibliothèque, vièle-cheval...

Grâce à la télévision, à l'auto-radio et plus récemment aux smartphones, mais aussi par la pratique musicale des différents membres de la famille, la musique habite les lieux. À la télévision, on regarde régulièrement des documentaires sur tel grand danseur, la retransmission des spectacles et compétitions de danse, ou l'émission de télé-crochet *Av'yaaslag mongolchuud* (« La Mongolie a du talent »). C'est Ganzorig qui, de retour d'une répétition, fait écouter à son père le dernier morceau du groupe Altai enregistré sur son smartphone, pour avoir son avis sur les arrangements. De là Zoljargal s'amuse à chantonner l'air en voix de gorge. Alors Gürbazar attrape un des bidons vides qui servent à ramener l'eau à la yourte et se met à battre le rythme en rajoutant son chant diphonique. Ou c'est un membre du groupe Altai qui est venu avec Gürbazar répéter quelques chansons en grattant son *tovshuur*, et Ganzorig et Zoljargal, saisissant bidons et cuillères, les accompagnent de rythme et de chant. Ou bien c'est Zoljargal, seul à la maison avec moi, qui s'ennuie en faisant une tâche domestique, et prend prétexte d'un air entendu à la télévision pour débiter tout son répertoire de chants hoton et autres. Ou bien, Ganzorig ou Balgan, saisissant un des *morin huur* qui traînent, prennent le temps de l'accorder et jouent un air de vièle. Le jeu de la vièle est généralement attaché au *bii biëlgee*, si on a décidé que pour mon retour en Mongolie, ce soir-là, on allait danser à la veillée, ou bien si l'on veut répéter quelques danses avant un festival. Mais l'inverse n'est pas nécessairement vrai et il arrive que Balgan et ses fils improvisent un *bii biëlgee* sur une musique qui passe à la télé ou sur une piste du nouveau CD d'*Altai hamtlag*. C'est dans cet environnement, où l'on chante et danse plusieurs fois par semaines, que grandit le jeune Temka.

Cela ne suffit pas pour autant à faire de lui un danseur né. Au contraire, la mise en danse de Temka passe par une série de dispositifs intentionnels d'encouragement à la danse de la

part des adultes. Cela contredit l'idée selon laquelle une imprégnation passive de l'enfant, dès son plus jeune âge, ferait de lui un danseur. Je n'ai pas pu suivre les progrès de Temja au jour le jour. Mais une série de jalons dans son histoire de tout petit enfant, rapportés ici par intermittence, à la façon d'un journal de bord de son apprentissage, rendent bien compte à la fois des progrès accomplis et des dispositifs qui se mettent progressivement en place autour de lui au cours de son apprentissage (voir vidéo 40 : Temka apprend à danser).



Figure 53 Temka et la vièle de Ganzorig.

6.3.2 Osciller en rythme

Avril 2013, Temka vient d'avoir six mois. Pour l'endormir ses oncles lui chantent les paroles d'une berceuse, adaptées à un air de *bii biêlgee* tout en le berçant en rythme.

Juillet 2013, Temka va bientôt avoir un an. Il commence à peine à se tenir debout. Avec ma mère, de passage en Mongolie, nous rendons visite à Balgan et à sa famille pour partager un repas de Naadam. À cette occasion Ganzorig accorde la vièle et joue un air très mélodieux, lent et mélancolique, très applaudi. Puis il enchaîne sur un air ternaire de *bii biêlgee*. Dès que celui-ci retentit, Temka, qu'on a assis sur une couverture, par terre, se met à osciller du torse, se balançant d'un ischion sur l'autre, bras levés. Tous les regards sont fixés sur lui. À la fin de la musique, tous applaudissent Temka et les félicitations (*bayar hurgeê* « félicitations ») fusent de toutes parts au milieu des applaudissements qui semblent ravir l'enfant. Après cela, il s'approche à quatre pattes de la vièle que tient son oncle et, s'appuyant sur la chaise, se redresse, puis saisit l'archet. Ganzorig le guide dans la manipulation de l'archet pour que celui-ci, touchant les cordes correctement, produise un son. Il se tient tantôt à côté de la vièle que son oncle garde entre les genoux, tantôt sur les genoux de son oncle, comme dans le témoignage du poète Mend-Ooyo qui raconte comment son père, le tenant sur ses genoux

quand il faisait de la vièle, « jouait de lui comme d'une vièle³⁴ ». Un autre détail de la vidéo attire l'œil : à un moment donné, comme sa mère, derrière lui, répond à des SMS sans se préoccuper de lui et semble le délaisser, Temka interrompt le mouvement et se tourne vers elle. Une cousine, assise à ses côtés, le relance aussitôt en frappant le rythme dans ses mains, juste à côté de lui. L'enfant se réabsorbe aussitôt dans la musique et reprend son balancement jusqu'à la fin de l'air, comme s'il n'avait jamais été interrompu. Si l'enfant témoigne d'un intérêt apparemment spontané - mais qu'on devine préparé par l'imprégnation dont il a été question auparavant - pour la musique et se met en mouvement avec celle-ci, cette spontanéité relative est particulièrement valorisée et entretenue par les adultes qui, d'une part, ramènent son attention à l'activité en cours lorsqu'il fait mine de s'en détacher, d'autre part le placent au centre de l'attention et le félicitent chaudement de sa « performance ». Temka grandit donc entouré non seulement d'un milieu favorable, mais de dispositifs d'encouragements à se mouvoir en relation avec la musique.

6.3.3 S'adapter aux changements de musique

Avril 2014, Cengel et ses parents vaquent à leurs affaires, en ville. Ganzorig, Zoljargal et moi sommes seuls sous la yourte, occupés à préparer la farine d'orge tout en gardant un œil sur Temka. Lors d'une pause pour boire le thé, Zoljargal se met à chanter. Temka marche, désormais. Debout, il écoute, d'une oreille assez attentive, le chant, hoche par moments de la tête, mais surtout me regarde avec étonnement. Puis Ganzorig enchaîne avec un autre chant, qu'il accompagne de frappes percussives sur sa cuisse. Temka le regarde, fasciné. Ganzorig, le regarde dans les yeux, comme s'il chantait pour lui. Temka s'approche, Ganzorig lui donne de petites frappes amicales qui suivent le rythme de la chanson puis le saisit et l'embrasse. S'apercevant que je filme, il repose Temka. Zoljargal entonne un autre chant, dont Ganzorig vocalise le rythme de base. Il se tient tout près de Temka, bouge les mains en rythme, à hauteur de l'enfant. Celui-ci, entraîné, se met à battre l'air de la main droite et à osciller en rythme d'un pied sur l'autre. L'enfant adapte son balancement au rythme qu'il perçoit : il secoue latéralement la tête à la fin des phrases musicales, donne plus d'ampleur à l'oscillation du torse, lorsque le rythme se fait plus lent, ou ajoute des battements de la mesure avec le bras, en miroir de son oncle, lorsque la musique se fait plus intense. Parfois, le balancement semble presque s'automatiser lorsqu'il regarde ailleurs, vers moi. D'autres fois, au contraire, il semble si fortement pris par la musique qu'il se met à sourire et même à rire, comme emporté par l'atmosphère. Il ne se contente pas, ici, d'associer un mouvement général de balancement à la musique, comme dans la vidéo précédente, mais se montre capable de l'ajuster, assez efficacement et de manière autonome, aux variations de la musique. Ces ajustements concernent le tempo, bien sûr, mais aussi d'autres paramètres moins aisés à cerner, qui relèvent à la fois de la dynamique, fluide ou tendue, du débit des paroles - par exemple, quand

³⁴ Conférence « Le pouvoir des mots », donnée à l'EPHE le 8 février 2017.

les paroles s'enchaînent, rapides, sur chaque croche, il tend à battre le bras et se met à rire - et d'autres éléments complexes à analyser, mais dont il semble percevoir quelque chose. À la fin, Temka tend à son oncle un aliment qu'il a sucé mais ne veut plus manger. Son oncle, en mangeant cet aliment à même la main de l'enfant, en profite pour le câliner.

Environné de son, devant et derrière lui, Temka est aussi les yeux dans les yeux avec son oncle Ganzorig. Il ajuste son rythme à la fois en écoutant la musique, pris qu'il est par le chant de Zoljargal dans son dos, par celui de Ganzorig face à lui, et en regardant son oncle : il semble parfois imiter ses hochements de tête, balancement de torse et balancements de bras de son oncle. Mais cette imitation en face à face, « en miroir », semble relever d'un sens kinesthésique de la dynamique impliquée par le mouvement plutôt que d'une reproduction mimétique, biomécanique, du geste. Il arrive qu'il cesse de regarder son oncle et continue néanmoins à se balancer à la seule écoute de la musique. Il se montre d'ailleurs capable de se détacher des gestes rythmiques de son oncle (ses mouvements ne suivent pas systématiquement ceux de son oncle) ou d'y inscrire un geste qui lui est propre ou bien, parfois, un cri qui ponctue un temps fort du rythme. Le balancement rythmique de Temka apparaît bien dans, cette vidéo, comme un développement de l'étape précédente : l'enfant a acquis en autonomie et se montre désormais capable non seulement d'adopter un mouvement rythmé sur une base musicale, mais d'adapter ce mouvement aux variations de vitesse et de qualité du son. Il ne se contente pas de *suivre* le rythme initié par ses aînés, mais, pris dans une perception complexe à la fois sonore, visuelle et kinesthésique, il se montre capable d'y inscrire sa propre contribution. À son niveau, il est déjà un assez bon improvisateur. Toutefois, ces compétences dépendent, là encore, d'une stimulation extérieure qui lui est adressée : Ganzorig et Zoljargal chantent *pour* le faire danser, et les gestes rythmiques de Ganzorig sont autant de stimulations adressées à l'égard de son neveu, stimulations qui s'achèvent dans un câlin. L'enfant est au centre de l'attention sonore, visuelle et affective autant qu'il est baigné dans un milieu musical et gestuel rythmé.

6.3.4 Danser ?

Juin 2015, Temka va désormais sur ses trois ans. C'est un garçon vif, dont le développement moteur semble excellent. Je suis seul sous la yourte avec Zoljargal et lui. Zoljargal, tout en accomplissant les tâches domestiques, entonne son air favori *Juraa Geldene*, celui qu'il chantait à son neveu en 2014, et Temka, sans stimulation particulière, décide de se mettre à danser. Mais lorsque je sors ma caméra pour le filmer, il se tourne droit vers elle et danse face à l'objectif, sans demande particulière de ma part. Il se lasse rapidement et cesse de danser pour regarder son image dans la caméra. Mais je l'encourage à poursuivre sa danse, et son frère intensifie le chant. Il refait quelques mouvements, d'un peu moins bonne grâce. Le chant s'arrête, nous regardons l'image filmée sur l'écran de la caméra. Temka vaque à droite à gauche, puis revient se planter devant moi, et se remet à faire les gestes, sans musique cette fois, avec l'air effronté de quelqu'un qui dirait « je danse, alors filme-moi ». Il tente de

chantonner le chant de Zoljargal, qui vient à son secours en reprenant le chant. Temka tente alors d'en reproduire les paroles, avec l'inexactitude d'une imitation des sons plutôt que d'une diction des mots eux-mêmes, mais toujours bien en rythme.

En juin-juillet 2015, la « danse » de Temka a changé : le transfert d'un pied sur l'autre a disparu, remplacé par une posture fléchie et des mouvements alternés de bras qui, même s'ils n'ont pas encore la précision des gestes des adultes, n'en sont pas moins effectués selon le bon rythme et la bonne accentuation. La danse de Temka n'est plus embryonnaire et on y reconnaît nettement la forme caractéristique du *bii biêlgee*. Il est clair qu'entre temps, ses mouvements ont été ajustés, corrigés par ses aînés, comme je l'ai vu faire dans d'autres occasions, de façon que les premières manifestations d'implication rythmique et kinesthésique prennent la forme coordonnée du *bii biêlgee*. Mais surtout, Temka ne danse plus parce qu'il est au centre de l'attention, comme dans les épisodes précédents. Au contraire, il danse pour réclamer l'attention. Quelques mouvements de démonstration lui suffisent, et aussitôt, il veut se voir sur l'enregistrement. Mais à la fin, le goût de la danse est plus fort que le goût de l'exhibition : il cherche à perfectionner sa danse en y ajoutant le chant. Se dessine ainsi un va-et-vient entre le fait d'être « pris » par le rythme et le fait de « se donner en spectacle », deux pôles dont la tension semble constitutive du fait même de danser.

Quelques jours plus tard, la famille est au grand complet. Elle s'est agrandie de la petite sœur de Temka, Tergelsaihan, née l'automne précédent. Gürbazar la berce, lui chantant des airs de *bii biêlgee*, l'assoit sur la table et, tout en chantant, lui fait balancer les bras alternativement à droite, à gauche. L'enfant, un peu étonnée, se laisse faire de bon gré. Sera-t-elle prête à prendre la relève ?

On le voit, l'enfant Temka grandit certes imprégné de *bii biêlgee* et de musique dans un environnement favorable. Mais ce qui est favorable aux manifestations motrices de son « talent » pour la danse, ce sont surtout les encouragements constants et les stimulations ciblées dont il fait l'objet, jusqu'à ce qu'il soit en âge de retourner la hiérarchie relationnelle et de se placer de lui-même, par la danse, au centre de l'attention. Ce retournement, visible dans l'apprentissage, est capital pour une définition relationnelle de la danse. Au-delà de la mise en défaut des théories d'une imprégnation simple et passive, l'exemple met en effet en exergue la valeur relative accordée à ces deux niveaux d'apprentissage que sont la technique corporelle (la maîtrise motrice de gestes déterminés) et la technique relationnelle (l'aisance à solliciter le regard par le mouvement). Le fait que, dans le dernier cas, Temka danse *pour* la caméra, invite à considérer la danse non seulement comme mouvement corporel, mais comme un registre relationnel sur le fond duquel se déploie ce mouvement, un « cadre » ou, pour le dire comme Bateson, une « toile de fond » sur laquelle se déploie le mouvement lui-même, prenant alors sens en tant que danse. De même que le singe de Bateson, en faisant la mimique « je vais mordre », transmet le méta-message « this is play » (Bateson 1972 : 179 ss.), Temka, en faisant les mouvements, même maladroitement, transmet très clairement le méta-message « this is

dance ». Le registre de danse peut alors être défini, en première approximation, comme la mobilisation de l'attention d'un spectateur potentiel, en l'occurrence moi, vers la qualité particulière de ses mouvements. Si, à trois ans, les mouvements de Temka sont encore peu dessinés par rapport à ceux d'un *biich* accompli, en revanche il fait preuve d'une capacité étonnamment développée à se produire en public, capacité qui relève à mon sens d'une métacommunication. C'est en ce sens qu'il est possible de dire que, même s'il danse mal, à l'âge de trois ans, Temka danse.

Contrairement à ce que je croyais en commençant mon apprentissage des danses mongoles, la maîtrise technique de la motricité, des formes spécifiques, et spécifiquement mongoles, du mouvement, apparaît moins comme une fin en soi ou comme une première étape de l'apprentissage, que comme une dimension relativement secondaire de l'apprentissage. Pour celui qui apprend à être danseur, il ne s'agit pas tant de savoir « danser » (se mouvoir en rythme) que de savoir apprendre à danser. Cette capacité d'apprendre seul ne réduit pas pour autant le maître à un simple intermédiaire. Celui-ci apparaît en effet comme une figure de regard extérieur destinée à devenir partie intégrante de l'auto-apprentissage. Le danseur accompli, comme le suggérait Odontuyaa, est moins celui qui apprend seul, sans maître, que celui qui, seul, est à lui-même son propre maître. Cette idée est confirmée par l'apprentissage collectif lors des répétitions en Ensemble. Mendee, en tant que répétiteur, incarne non seulement un substitut aux enseignants du cadre scolaire pour les apprentis, mais aussi le regard du chorégraphe et, partant, celui du spectateur, pour tous les danseurs. Par sa position intermédiaire, le répétiteur ne joue pas seulement un rôle central dans la mobilisation de dispositifs de participation, au croisement d'un apprentissage par « modèle » et d'un apprentissage « entre pairs », que sa stature hiérarchique polarise et structure en une cascade d'intermédiaires tous en situation d'apprentissage, chacun à leur niveau. Il permet aussi à chacun d'apprendre à danser ensemble, au sein d'une chorégraphie de groupe où l'individualité du danseur compte moins que sa capacité à tenir son rôle dans un ouvrage collectif destiné à toucher le spectateur. L'exemple de Temka vient confirmer l'idée, déjà présente dans ces deux parties, selon laquelle la danse ne consiste pas seulement en un savoir-faire pratique d'ordre corporel, une technique du corps. Celle-ci doit en effet être dépassée au profit de la maîtrise d'une autre dimension, souvent invisible, qui peut relever du « sentiment intérieur » (Odontuyaa) qui fait la « vie » des mouvements ou d'une collaboration si étroite qu'elle donne vie non au seul mouvement individuel mais aux mouvements de groupes de danseurs dans le cadre de chorégraphies. Mais à rebours de ce qui est peut-être suggéré dans ces deux cas, l'exemple de Temka montre justement que cet aspect second de la danse ne doit pas être conçu comme second dans l'ordre de l'apprentissage. Au contraire, il accompagne l'acquisition progressive de la maîtrise du mouvement. De plus, cette dimension du mouvement qui dépasse le corps ne semble pas devoir s'acquérir de façon progressive : elle

s'acquiert comme un tout. C'est peut-être en ce sens que les enfants « talentueux » sont aussi ceux qui « ne sont pas timides » (*ichihgüi*). Cette question de la nature absolue ou relative et graduable de la dimension seconde, en fait première, de la danse, reste toutefois à explorer. Enfin, elle est, d'un point de vue analytique, intrinsèquement liée au mouvement dansé : pour qu'un mouvement soit dansé, il ne suffit pas qu'il soit un mouvement techniquement parfait, il faut qu'il relève, justement, d'un engagement du danseur dans l'acte de danser, conçu comme confrontation avec le public, c'est-à-dire, d'une certaine façon, comme performance. L'articulation, dans l'apprentissage de la danse, entre l'autonomisation progressive par rapport à un maître et l'intériorisation, sans cesse réitérée par la mise en situation de performance, du regard du spectateur, invite à se pencher à présent sur la situation de performance elle-même.

Chapitre 7. La yourte et la scène

2009, au Théâtre de la Cité internationale. Il fait chaud dans la salle, bondée, où je prends place. Un homme et une femme se présentent sur scène, face à nous. À part être là, ils ne font pas grand-chose. Peu à peu, sans se départir de leur attitude impénétrable, ils se déshabillent, jusqu'à la nudité complète. Ils disposent aussi sur scène des photos cartonnées d'eux-mêmes en pied, à peine plus petites que grandeur nature. Un texte est lu en voix *off*. Il invite à prêter attention à ce qui se passe là, maintenant. C'est la fin, les spectateurs applaudissent à tout rompre, crient de grands bravos, se lèvent avec chaleur. Perplexe, j'applaudis avec eux, par politesse. Je viens d'assister à ma première « performance ».

Ça, quand même est une pièce de Maguy Marin et Denis Mariotte, écrite, comme je l'apprendrai plus tard, en 2004, en réponse aux menaces de réorganisation du statut des intermittents du spectacle. Elle fait valoir, dans une esthétique qu'on peut qualifier de minimaliste, que la coprésence des artistes et des spectateurs dans un même lieu à un même moment constitue déjà, en tant que tel, un événement qui en vaut la peine, une « performance ». Le terme de performance peut prêter à confusion. Écartons d'emblée le sens courant de « réussite remarquable » (par exemple dans « performance sportive », « performances économiques », etc.) ainsi que les usages du terme renvoyant à la théorie linguistique dite des « actes de langage » inspirée d'Austin (1970). Dans le champ des arts du spectacle, il peut tout d'abord renvoyer à un genre particulier de spectacle d'avant-garde¹ reposant principalement sur le caractère immédiat et éphémère d'une action artistique (voir Roux 2007 : 18 ss.). D'autre part, il renvoie à l'inverse à la catégorie large des « *performing arts* » ou « arts de la performance », englobant tout ce que le monde compte de genres théâtraux, dansés, musicaux, mais aussi rituels ou ludiques. Si la première approche de la performance est extrêmement restreinte, la seconde, à l'inverse, est large à l'extrême. Elle vise notamment à dépasser les typologies culturelles (danse, musique, théâtre, rite, danse-théâtre, théâtre rituel, musique-danse, danse-jeu, etc.) pour promouvoir une perspective comparative entre des pratiques qui auraient comme point commun des éléments comme l'instauration d'un registre expressif distinct du registre quotidien (Grotowski 1997), la liminalité et la *communitas* où se renégocient les structures sociales renforcées par ailleurs (Turner 1982), le caractère autoréférentiel de la répétition des événements (Schechner 2013). Mais si elle permet de faire éclater des catégories trop localisées pour autoriser la comparaison, elle tend à l'inverse à confondre dans un même ensemble des modalités d'action et d'efficacité aux principes divers.

¹ On peut penser par exemple aux *happenings* des années 1960 ou au travail d'un Tino Seghal, entre autres.

Dans la continuité des travaux de Bateson (1972) sur la notion de cadre², Houseman et Severi ont proposé, pour naviguer entre ces deux écueils, une approche fondée sur l'analyse de la « forme » rituelle, dans la mesure où celle-ci, par la nature des relations qu'elle fait émerger, relève de modes de participation distinctifs, fondateurs de son efficacité (Houseman et Severi 2009 : 161). Ainsi, bien que le jeu, le rituel ou le spectacle puissent être considérés comme des modes d'action non-quotidiens, cela ne signifie pas pour autant qu'il n'existe pas entre eux des différences pertinentes (Houseman 2003).

Il est facilement admissible que l'interaction de type « spectacle » repose avant tout sur l'asymétrie fondamentale performeur-spectateur, elle-même incarnée de manière paradigmatique, dans l'architecture des théâtres, par la complémentarité entre la scène et la salle séparées par le fameux « quatrième mur », qui assigne à chaque catégorie de participant sa place. Toutefois, les études en arts du spectacle mettent rarement en œuvre les deux termes de cette relation, pourtant unanimement perçue comme allant de soi. D'une part, les études fondées sur l'analyse d'œuvre (Perrin 2013), l'analyse corporelle (Barba et Savarese 2011), l'analyse des dispositifs scéniques (Caune 2000) ou les techniques du performeur (Grotowski 1997) tendent à ignorer la diversité potentielle des réactions des spectateurs face à la même proposition artistique. Même le travail pionnier de Julie Perrin, pourtant centré sur la question de l'attention dans la danse, considère le spectateur comme un lieu de perception assigné par la poétique de l'œuvre, à la façon du *lector in fabula* d'Eco (Eco 1989, cf. Perrin 2013 : 19). D'autre part, les études qui prennent pour point focal le spectateur sont souvent axées sur la question de la « réception » des spectacles, question traitée soit par le biais de la critique d'art (Pagès 2009), qui ne concerne, en somme, qu'une élite de spectateurs autorisés, soit au prisme d'une sociologie des spectateurs (Cibois 2008, Christian 2017). Le point commun entre ces deux types d'approches, fondées sur des sources et des méthodes assez différentes et recouvrant des biais méthodologiques par ailleurs rarement questionnés, est qu'elles prennent en compte principalement des expressions *verbales* de l'appréciation des spectateurs, collectées *a posteriori*, après la performance. Souvent riches en données sociologiques ou historiques, elles laissent irrésolues deux questions essentielles, d'une part celle de la concordance supposée entre l'opinion exprimée dans un tel cadre d'enquête et le ressenti, souvent informulé, qui touche le spectateur au moment de la performance, d'autre part celle de la participation effective du spectateur à la performance, réduite à une question de réception.

Ces deux grands types d'approches, centrées sur l'œuvre ou le performeur d'une part, sur la réception ou la critique de l'autre, bien qu'elles se donnent volontiers pour mutuellement exclusives, ont en commun de déboucher bien souvent sur un même constat, celui d'une polysémie supposément intrinsèque aux œuvres, qui expliquerait et leur structure, complexe à analyser, et la pluralité des interprétations auxquelles elles peuvent donner lieu (voir Ubersfeld 1977, Giurchescu 2001). Outre qu'une telle affirmation ne permet en rien de cerner

² Notion également travaillée par Goffman (1991) ou Handelman (1998) par exemple.

la spécificité de telle ou telle catégorie de performance ou plus généralement d'objet d'étude, elle semble aussi redonner vie à la « vertu dormitive » du troisième intermède du *Malade imaginaire* de Molière : l'étudiant en médecine, sommé d'expliquer pourquoi l'opium fait dormir, affirme, dans un latin macaronique, que c'est parce qu'il est doué d'une « vertu dormitive » (*virtus dormitiva*). De même, dire que la performance, dansée ou autre, sert de support à une pluralité de sens parce qu'elle est polysémique, prenant l'effet pour la cause, ne permet pas de résoudre la question posée. La polysémie de la performance devrait plutôt être attribuée, de même que la vertu dormitive de l'opium, non à une qualité intrinsèque de l'objet, mais à la relation qu'il entretient avec ceux qui sont susceptibles de lui attribuer du sens, à savoir les spectateurs (Bateson 1979 : 180). Ce chapitre entend répondre à la question suivante : comment penser l'efficacité propre à la performance dansée ?

Pour rendre compte de tels phénomènes, Bateson suggère de quitter l'habitude qui consiste à ne considérer qu'un seul point de vue, pour faire usage de la « double description ». Pour faire comprendre cette idée, Bateson rappelle que la vision binoculaire chez l'homme n'est pas réductible à l'addition de la vision de l'œil gauche à la vision de l'œil droit, mais que leur combinaison confère à notre perception visuelle une dimension supplémentaire, en nous permettant notamment de voir en relief (*ibid.* 169-171). De même, décrire une relation suppose non d'émettre des hypothèses quant aux sentiments ou aux qualités supposément intrinsèques des personnes concernées, mais de décrire les comportements de chacun des participants et la façon dont ils s'articulent. Une telle analyse, fondée sur la prise en compte des différents points de vue, ne vise pas seulement à confronter les différences de vécu selon les différentes catégories de participants, mais surtout à mettre en lumière la façon dont ces vécus sont articulés, à la manière des deux champs de vision, de façon à produire un tout qui est plus que la somme de ses parties. Houseman a proposé une mise en œuvre très convaincante de ce principe général dans l'analyse des rites d'initiation du *So* chez les Beti-Fang-Bulu, mettant en exergue non seulement les épreuves traversées par les novices, mais la relation qui lie les novices aux initiateurs d'une part, celle qui les lie aux non-initiés (les femmes, dans ce cas) de l'autre (Houseman 2012 : 29 ss.). L'analyse fait apparaître, au-delà de la juxtaposition de divers points de vue, une forme stabilisée de renforcement mutuel des comportements des différents participants, sur laquelle reposerait en grande partie l'efficacité du rite d'initiation, autant dans la transformation des novices en initiés que dans la perpétuation de catégories perçues comme autorisées (initiés-non-initiés, hommes-femmes). Appliquée à notre cas, la méthode de la double description consisterait donc, aux antipodes des études citées ci-dessus, en la mise en lien des actions des performeurs et celle des spectateurs *au moment* de la performance, de façon à mettre en évidence d'éventuels phénomènes de rétroaction entre les deux. Ce faisant, l'analyse rejoint la leçon de la pièce *Ça, quand même* évoquée au début : la performance doit être entendue comme la situation de rencontre, asymétrique, des performeurs et des spectateurs.

Mais une autre dimension, également sensible dans ce premier exemple, s'avère essentielle dans l'analyse de la performance dansée, celle de l'affect perceptible au moment de la performance. J'emploie ici le terme d'affect au sens où Humphrey propose de l'employer, pour décrire la texture sensible et partagée d'une atmosphère, en le distinguant de l'émotion, qui désignerait la dimension sensible d'une relation bien définie (colère, déception, peur, etc.) exprimée par une seule personne (Humphrey 2012 : 64). Comme le suggère Favret-Saada, l'affect se caractérise en effet avant tout moins par une couleur émotionnelle particulière que par une intensité remarquable (Favret-Saada 2009 : 158). Humphrey suggère néanmoins, d'une part, que cette intensité peut être variable, et d'autre part que l'affect peut comporter une tonalité propre, qui se définit au moins de manière positive ou négative. De plus la tonalité de l'affect est publique, partagée et perceptible (ce qui signifie en outre qu'elle peut être décrite par l'ethnographe). Une telle définition s'avère particulièrement pertinente dans le cas de la danse qui, en Mongolie, prend généralement place en contexte festif et s'inscrit d'emblée dans une dimension affectuelle positive. Mais un dernier élément clé de la définition de l'affect est sa dimension collective ou partagée : la notion d'affect permet de rendre compte d'une dimension perceptible, bien que souvent non verbalisée, du vécu des différents participants à une situation. Dans le cas de la performance dansée, elle se révèle utile non seulement au niveau de la description, mais aussi de l'analyse. En effet, cette dimension affectuelle de la performance dansée témoigne à la fois d'un des aspects les plus immédiats et tangibles de l'efficacité de la performance dansée et de la façon dont cet effet se communique entre les différents participants – spectateurs notamment. Elle permet donc d'envisager de manière concrète, en plus du lien vertical évoqué ci-dessus, le lien horizontal qui unit les spectateurs entre eux.

Ce chapitre entend ainsi montrer l'efficacité de la prise en compte de ces deux principes, l'asymétrie danseur-spectateur et l'affect partagé qui rend compte du lien horizontal entre les spectateurs, pour l'analyse de la performance dansée. Pour cette raison, la performance dansée sera envisagée à la fois dans un contexte plus large, qui influence les dispositions affectuelles des spectateurs, et en tant que telle, afin de saisir les modalités d'efficacité propres de la danse. Deux situations complémentaires, la performance du *bii biêlgee* sous la yourte, où danseurs et spectateurs se relaient mutuellement, et la performance de danse mongole scénique sur la scène des théâtres, qui consolide au contraire durablement cette asymétrie, font l'objet des deux parties de ce chapitre.

7.1 Sous la yourte : le spectateur comme danseur virtuel

Idéalement, selon l'UNESCO mais aussi selon mes interlocuteurs *biich*, une performance de *bii biêlgee* archétypale se déroule sous la yourte, en contexte de fête domestique (*nair*). Bien qu'il semble difficile d'assister à un tel événement aujourd'hui, où les contextes dits « traditionnels » du *bii biêlgee* sont considérés comme ayant été remplacés par des contextes

patrimoniaux (festivals, visites d'ethnographes, documentaires, etc.), la performance sous la yourte que m'offrirent en 2010 un groupe de *biich*, avec l'intention manifeste de reconstituer pour l'occasion un déroulement paradigmatique de *nair* avec *bii biêlgee*, me servira d'exemple pour comprendre les modes de participation impliqués dans la performance sous la yourte.

7.1.1 Une soirée dansante sous la yourte

Lhagvasüren, présidente de l'association du *bii biêleg*³, m'a promis de me faire rencontrer trois *biich* originaires de l'ouest qui habitent à Ulaanbaatar et s'apprête à tenir parole. Le 2 septembre 2010, au volant de sa petite voiture, elle passe me prendre au pied de l'immeuble où je suis logé chez des amis. À l'arrière de la voiture (on m'a fait prendre place à côté du conducteur) se trouvent déjà deux vieilles femmes au visage ridé et aux yeux rieurs, qu'elle convoie depuis d'autres quartiers de la capitale. Le projet est de nous réunir chez une autre *biich* qui réside à proximité. La voiture quitte la grande route et s'engage dans un dédale de ruelles en terre défoncées, entre les palissades inégales d'un quartier de yourtes, à l'est de la ville, où il paraît improbable de retrouver sa route. Chemin faisant, Lhagvasüren m'annonce qu'une quatrième personne s'est jointe aux trois *biich* qu'elle avait précédemment mentionnée. Nous nous arrêtons devant un portail en métal, derrière lequel on devine la cheminée d'une yourte et un bâtiment en dur. À l'invitation de notre hôtesse, Chuluun, qui sort nous accueillir, nous garons la voiture dans la cour ; le coin n'est pas dangereux, mais on ne sait jamais. Nous ne jetons qu'un coup d'œil au bâtiment : Chuluun, secondée par Buyanhishig, une autre *biich* qui s'est rendue sur place par ses propres moyens, nous invite d'emblée à entrer sous la yourte, lieu plus prestigieux pour l'accueil des visiteurs⁴. On nous fait asseoir loin de la porte et à droite de l'autel, à la place des invités. On partage le thé au lait salé, en discutant un peu et en grignotant des fromages séchés. On échange les nouvelles, tandis que, pour briser la glace, je fais circuler un livre où se trouvent des portraits de mes interlocuteurs.

Chuluun a prévu un repas de fête, une viande cuite à l'étouffée dans son jus (*horhog*) accompagnée de pommes de terre et de carottes, que nous mangeons à même le plat, directement avec les doigts pour les légumes et les morceaux de viande tranchés ou à l'aide de couteaux mis en commun pour la viande attachée aux os. Vaguement inquiètes, les *biich* m'observent, se demandent si tout cela peut convenir à un étranger. Je me plie de bonne grâce

³ Voir chapitre 3.

⁴ À la capitale comme en province, de nombreux Mongols qui disposent d'un appartement ou même d'une petite maison en dur aiment à établir également une yourte dans leur enclos ; celle-ci permet, le cas échéant, de loger séparément une partie de la famille formant ménage (un fils et son épouse par exemple), mais elle est aussi utilisée pour recevoir les visiteurs. À Hovd, vers la mi-juillet, c'est-à-dire à peu près au moment où les nomades établissent leur camp d'été, de nombreux citadins du centre de province, mais aussi des districts voisins (comme celui de Buyant) délaissent leurs appartements et installent eux aussi une yourte à l'est de la ville, dans la plaine irriguée par les méandres de la Buyant. De manière générale, l'érection d'une yourte par des familles habitant des appartements ou des maisons de village reste importante l'été, à la fois parce qu'elle accorde une fraîcheur et permet un rapport au plein air particulièrement apprécié mais aussi parce qu'au-delà de l'habitat régulier ou temporaire sous la yourte, recevoir des visites sous la yourte joue un rôle important en termes d'identité et de prestige.

aux coutumes locales et apprécie à haute voix le repas offert. Lhagvasüren me guide pour m'éviter les impairs, fait l'intermédiaire entre les *biich* et moi, notamment lorsque mes formulations de mongolophone débutant laissent à désirer... Peu à peu, l'atmosphère, d'abord cordiale mais teintée d'une vague inquiétude quant aux attentes des uns et des autres, se détend. Un juron familier qui m'échappe alors que je renverse un peu de thé suscite l'hilarité générale. La maîtresse de maison s'étant enquis auprès de chaque convive, selon la formule convenue, « êtes-vous rassasié ? » (*cadsan uu ?*), le moment est venu de boire l'alcool de lait (*arhi*) que Chuluun nous sert à tour de rôle, dans un même bol qu'elle remplit à ras bord entre chaque convive. Même si on n'en a pas envie, refuser de boire ne serait pas convenable, car la consommation d'alcool qui suit la commensalité est un élément essentiel de la coutume (*ës*) et une étape clé de la fête.

Alors seulement, on envisage de danser (voir vidéo 41 : Soirée dansante chez Chuluun). La table, débarrassée, est repoussée, ainsi que les autres meubles susceptibles de gêner. Les *biich* s'affairent pour enfiler leurs vêtements de danse, richement décorés. Elles se recoiffent à l'aide de petits miroirs, se demandent leurs avis, s'entraident pour attacher des boutons ou des lacets ou placer correctement des coiffes. Puis a lieu la danse, que je suis autorisé à filmer : les danseuses, assises sur le lit, à droite du *hoimor* commencent par un chant d'appel à la danse, chanté à l'unisson, puis se produisent face à Lhagvasüren et moi, l'une après l'autre, au son de la vièle de Chuluun, et montrent chacune une danse lente et une danse rapide. Chuluun donne ensuite la vièle à la *biich* Battulga et montre à son tour une danse lente. Après cela, Lhagvasüren me nomme chacune des danses qui ont été faites et m'invite à poser mes questions aux quatre danseuses : « si tu as des questions à poser, c'est le moment ». Après cet entretien collectif, la soirée pourrait s'arrêter, car j'ai obtenu tout ce qui était convenu (démonstration et entretien) et même davantage (un bon repas), mais les danseuses semblent très enthousiastes et se lancent dans un nouveau chant collectif accompagné de gestes d'adresse au public. Puis on me propose d'essayer de faire les danses que je viens de voir. Tour à tour, en suivant tant bien que mal chacune des danseuses, je m'essaye à refaire à leur suite les mouvements, sous l'encouragement du groupe. Lhagvasüren me précise : « Elles t'apprécient, tu sais. L'autre chercheuse qui est venue, elles ne lui ont pas enseigné les danses comme à toi. » Nous nous séparons en nous promettant de nous revoir prochainement. Depuis lors, je suis resté en très bons termes avec ces danseuses, que j'ai revues ensemble et séparément à plusieurs reprises.

À bien des égards, la soirée chez Chuluun s'est déroulée à la façon d'un *nair* mongol. Tout d'abord elle en suit les étapes typiques : 1) accueil et service de thé au lait ; 2) partage du repas de fête ; 3) consommation d'alcool ; 4) chants et danses, cette dernière étape étant structurée autour du redoublement de la performance en tant que telle par la « leçon » spontanée qui suit. Ces étapes sont caractérisées par des modalités de partage particulières correspondant à la mise en œuvre de règles coutumières qui assignent à chaque participant une place dépendant de sa position sociale (âge, sexe, respectabilité, etc.). L'accueil, d'abord, est caractérisé par un

sentiment mêlé, mais contenu, d'enthousiasme et d'inquiétude. Une telle tonalité affective est caractéristique, selon Humphrey, de la « distance positive » (Humphrey 2012 : 71), faite d'atténuation dans l'expression des émotions personnelles et de réassurance mutuelle, qui découle de la mise en place d'un jeu de rôles où l'hôte (*host*) et l'invité (*guest*) collaborent, de façon à la fois conjointe et complémentaire, à l'exécution correcte des « règles coutumières » (és) de l'hospitalité. L'organisation spatiale sous la yourte, au moment de la danse et du repas, renvoie également à l'ordonnance coutumière attendue en situation de *nair*. L'hôte (Chuluun) s'assoit à gauche du *hoimor* et les invités à droite, par rang d'ânesse et de respectabilité. Étant donné le nombre relativement restreint de convives, il n'y a pas lieu de séparer hommes et femmes (les premiers étant normalement placés à droite, et les secondes à gauche du *hoimor*), et mon statut d'étranger me vaut d'être placé en haut. La commensalité, caractérisée non seulement par le partage des aliments (Ruhlmann 2015 : 141 ss.), mais aussi par le fait de manger dans le même plat et de partager les couteaux (Lacaze 2012 : 157), est un élément habituel de la fête. De même, les modalités de circulation de l'alcool, où un même bol est offert, successivement, par l'hôte aux différents convives, dans l'ordre de placement, relèvent à la fois d'un partage circulatoire égalitaire (la même quantité étant offerte selon les mêmes modalités à chacun) et d'une réactualisation, dans l'ordre de distribution, des positions sociales respectives. Le chant et la danse enfin, tout comme dans un *nair* de mariage par exemple, viennent couronner la consommation d'alcool. La performance des chants au cours du *nair* est décrite par les ethnologues comme étroitement entremêlée à la circulation de l'*airag* (lait de jument fermenté) : selon les règles coutumières, chaque convive doit, dit-on, boire trois fois de l'*airag* et, à chacune de ces occasions, chanter un nouveau chant, qui peut être repris par les autres convives, pour que sa participation à la fête soit complète (cf. Pegg 2001 : 43). Chez Chuluun cependant, la consommation d'alcool et la démonstration de chant et danse sont dissociés. Mon enquête suggère que la performance du *bii biêlgee* dans le *nair* peut se faire, au contraire de la performance intermittente du chant, d'une seule traite. Cette singularité du *bii biêlgee* par rapport au chant, qui tient à des raisons pratiques (mobilisation d'un musicien qui doit accorder son instrument, organisation de l'attention et de l'espace) joue aussi un rôle dans la dynamique propre à la performance, comme on va le voir. Dans tous les cas, le chant et la danse constituent à la fois le point culminant structurel et affectuel du *nair*, au sens où ils confèrent aux dynamiques de partage des étapes précédentes une dimension expressive qui conduit à une joie partagée.

Ce rôle de la danse comme catalyseur de la tonalité affective du *nair* est sensible, chez Chuluun, dans le prolongement spontané qui est donné à la démonstration de danse, sous forme de nouveaux chants et d'une « leçon » très informelle de danse. Tout en sortant du cadre formel strict du *nair*, cet épisode est, d'un point de vue de la mobilisation affectuelle des différents participants à la soirée, particulièrement révélateur. Dans cette « leçon » en effet, il s'agit en réalité moins d'enseigner didactiquement une danse que de me faire participer activement à l'acte de danser. Elle témoigne de la conversion progressive, et réussie, de la

tonalité de « distance positive » qui caractérise le début de la rencontre en un « milieu conducteur » où chacun, même le moins habile danseur (l'ethnographe en l'occurrence) se trouve disposé à danser. Or, dans les autres *nair*, sans *bii biêlgee*, auxquels j'ai assisté, si une joie partagée est bien sensible à la fin de longues journées de festivités, elle ne semble pas devoir prendre pour autant cette forme intense d'effervescence participative qui tend à mettre tout le monde sur un pied d'égalité. Au-delà du travail progressif du *nair*, la danse semble donc bien jouer un rôle de « catalyseur » favorisant la « précipitation », au sens chimique du terme, des affects du *nair* sous forme d'une effervescence participative dansée. Une légende, accompagnant le chant oïrad « Les cinq Kazakhs » (*Tavan hasag*), rapporte comment, confronté à des voleurs de bétail kazakhs, un couple d'éleveurs mongols réussit, par ses chants et ses danses, à convertir cette relation de prédation en (quasi-)relation d'hospitalité (légende rapportée en entretien par D. Otgonbayar) (voir annexe 2.8 pour les paroles) : les voleurs prirent le bétail, mais, attendris par le *nair*, la musique et la danse, épargnèrent la vie de leurs hôtes.

Cette légende constitue, à ma connaissance, la seule mention explicite d'un pouvoir de la danse *bii biêlgee*. Or la nature même du pouvoir attribué à la danse, dans cette unique légende, est révélatrice : il ne s'agit pas d'un pouvoir magique, analogue à ceux que l'on prête à la récitation épique (Pegg 1995 : 84 ss., Delaplace 2008 : 279), à la vièle (Marsh 2009 : 34) ou même au tir à l'arc (Legrain 2014 : 216 ss.), mais du pouvoir de générer des affects positifs, cristallisant ainsi, sous une forme à la fois mémorable et sensible, l'effet attendu des relations d'hospitalité.

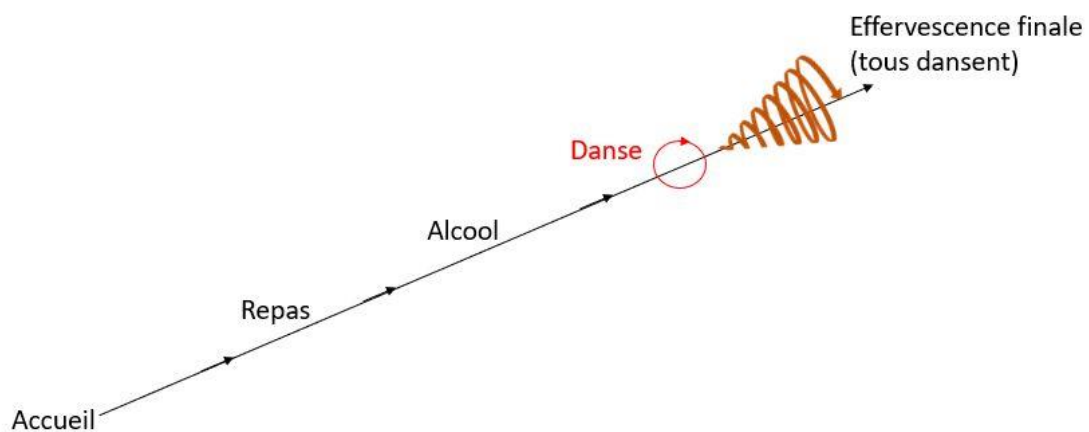


Figure 54 La danse comme catalyseur dans la dynamique du *nair*

L'analyse du déroulement de la soirée chez Chuluun a permis d'identifier le rôle particulier, de catalyseur des affects, que joue la danse dans le *nair*. Il convient à présent d'examiner les mécanismes concrets de cette catalyse.

7.1.2 L'instauration d'un registre de danse

Comment la danse intervient-elle dans le *nair* ? L'efficacité de la danse à catalyser des affects repose d'abord sur l'instauration d'un registre d'interaction distinct du quotidien. Ce phénomène peut être décrit à l'aide d'éléments de deux ordres. D'une part, l'analyse de la spatialité des relations sous la yourte montre qu'une relation danseur-spectateur, d'un autre ordre que les relations ordinaires du *nair*, tend à se superposer, voire à se substituer à celles-ci. De l'autre, des éléments protocolaires signalent l'ouverture d'un registre d'interaction singulier.

Un premier ensemble de remarques porte sur l'organisation spatiale et les relations qui la sous-tendent. Chez Chuluun, le passage du repas et de la consommation d'alcool à la danse se traduit par des éléments de rupture particulièrement sensibles dans le réaménagement de l'espace : la table écartée, l'ethnographe se retrouve dos au coin cuisine de la yourte, à la place ordinairement réservée aux femmes du lieu, lui qui est un homme et un étranger, soit à une place diamétralement opposée à celle qui devrait être la sienne. Renforcé par un temps de transition relativement long, durant lequel les *biich* prennent le temps de revêtir les costumes typiques du *bii biêlgee*, ce changement est avant tout lié à ma visite et au projet de filmer la danse, qui nécessite un recul difficile à obtenir autrement dans l'espace exigu de la yourte. Mais en même temps, cette inversion des places par rapport à la disposition du *nair* est révélatrice du fait qu'un autre ordre de relations s'instaure à présent.

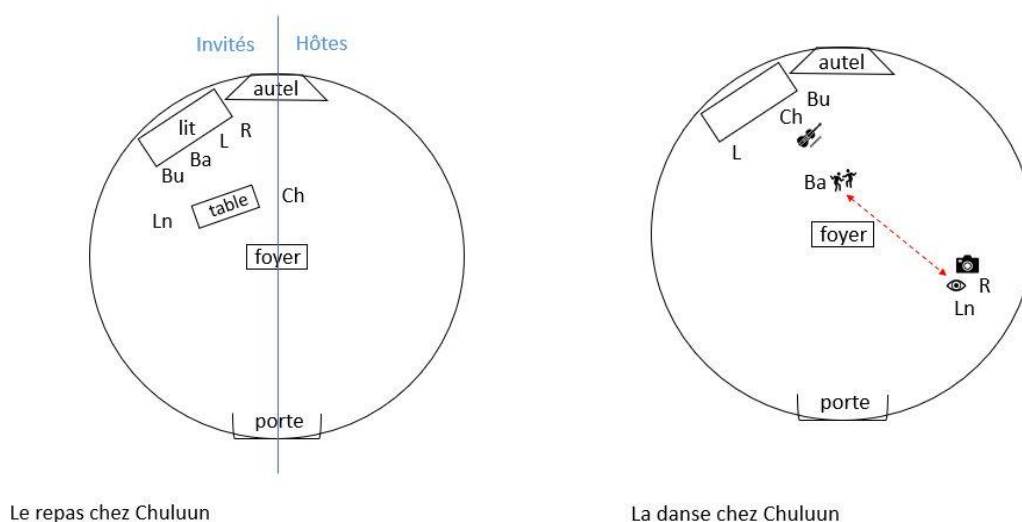


Figure 55 Chez Chuluun : de l'espace absolu du *nair* à l'espace relatif de la danse

Dans les entretiens que j'ai menés, les *biich* ont à cœur de souligner que la danse sous la yourte doit s'effectuer face aux aînés, qui sont assis dans l'espace d'honneur (*hoimor*) et président la fête⁵. Danser en leur faisant face, mais aussi en faisant face au musicien, également

⁵ À cet égard, l'impératif de danser face aux aînés apparaît largement prééminent. Par comparaison, l'impératif, mentionné par Pegg, de danser selon les espaces genrés de la yourte (les femmes du côté *züün* et les hommes du côté *baruun*) apparaît singulièrement minoré : mes interlocuteurs y voyaient principalement un aspect pratique : « on danse là où on se tient ».

assis au « nord » de la yourte, est, selon eux, un témoignage de respect (*hündlel*) du danseur envers ces personnages respectables en tant que tels. L'obligation de danser « en bas » de la yourte, soulignée par Pegg (2001 : 174) et par plusieurs de mes interlocuteurs, prend clairement sens non par rapport à des valeurs attribuées absolument à telle ou telle section de la yourte⁶ mais par rapport à cette relation de respect sous-jacente : si on danse « en bas » (*dood tald*) de la yourte, c'est que les aînés sont assis « en haut » (*deed tald*) et qu'on danse face à eux, en signe de respect (Chuluun). Les schémas de yourte (voir un exemple ci-dessous) sur lesquels j'avais invité certains de mes interlocuteurs à localiser le lieu où prend place le *bii biêlgee* dans la yourte durant le *nair* apparaissent ainsi insuffisants pour rendre compte de cette dimension relationnelle de l'organisation spatiale dans la danse.

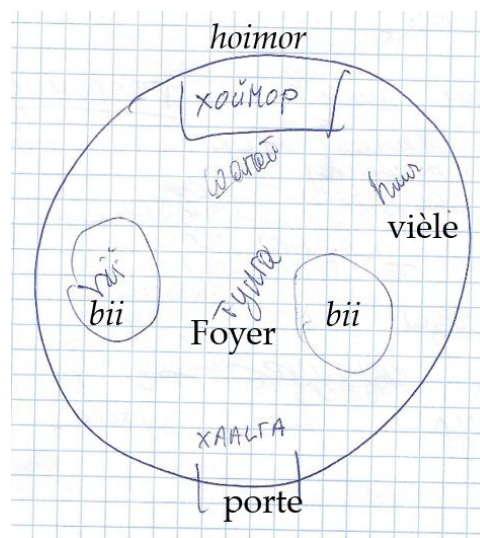


Figure 56 La place du *bii biêlgee* (*bii*) sous la yourte, selon Sh. Otgonbayar)

Mais, tout en valorisant la relation aux aînés et au musicien dans l'idiome du respect, mes interlocuteurs soulignent qu'on danse avant tout de façon à faire face aux spectateurs. Ce faisant, ils superposent à la relation asymétrique de respect danseur-aîné une autre relation asymétrique, celle qui unit le spectateur et le danseur, dans le cadre non plus de la yourte en fête, mais du registre d'interaction de la performance dansée.

⁶ Sur l'organisation symbolique de la yourte, voir Lacaze 2006, Hamayon et Beffa 1983.

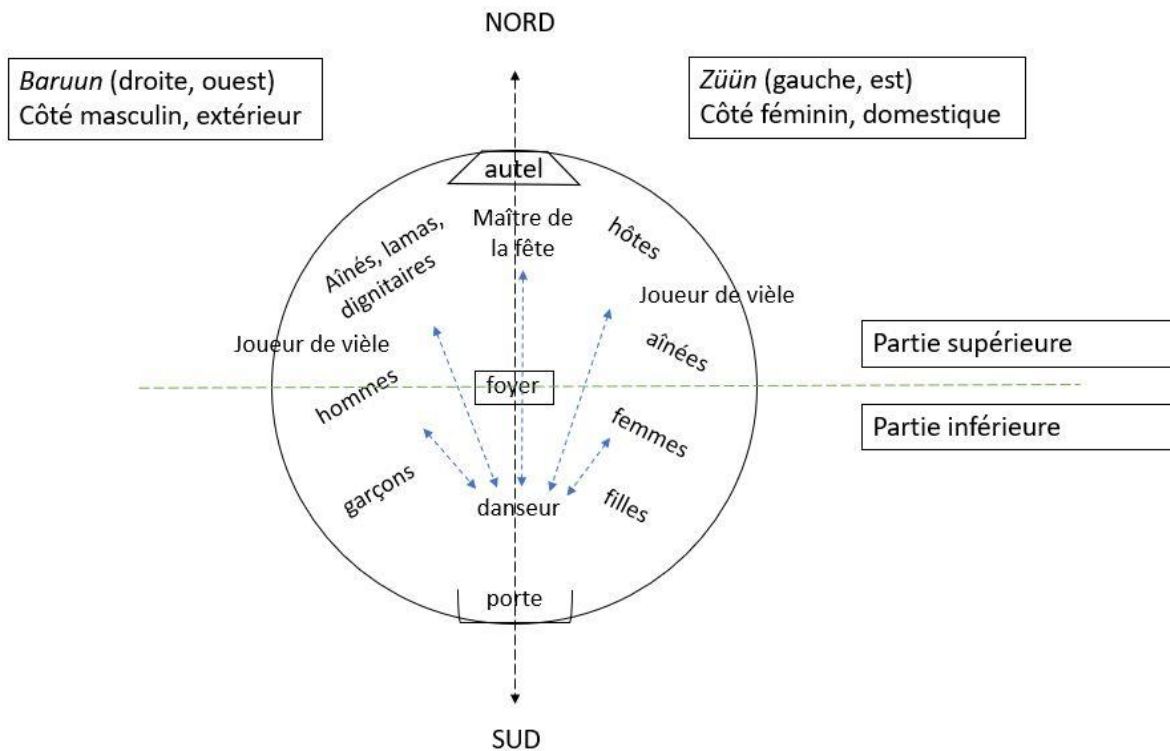
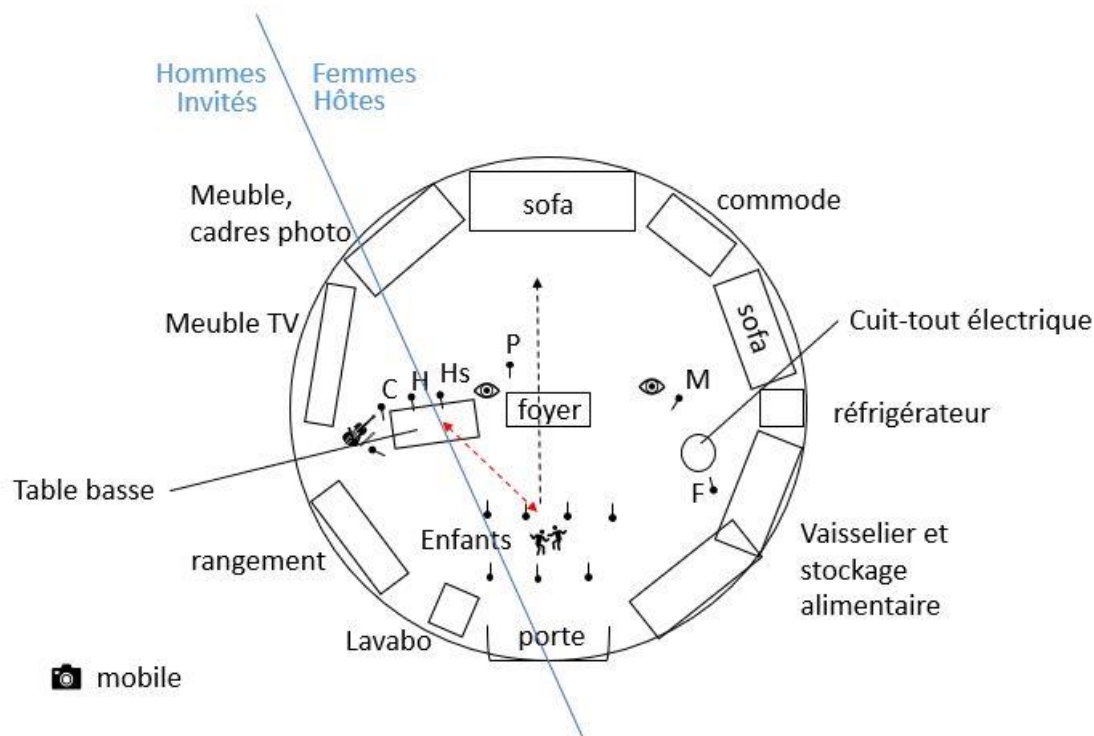


Figure 57 Placements et relations sous la yourte en fête et dans la performance dansée

Idéalement, sous la yourte en fête, ces deux modes de relation sont superposés, les aînés assis dans le *hoimor* faisant en même temps office de spectateur idéal, à la façon de la « place du roi » de nos mises en scène théâtrales. C'est ce qui explique qu'elles se confondent dans les discours des *biich*. Ainsi, chez Shinen, les aînés s'installent au nord tandis que les enfants dansent face à la porte. Soucieux de respecter cette disposition, je n'installe pas le pied de la caméra et reste mobile pour filmer. Conséquence de cette posture mobile, contrairement à la danse chez Chuluun, le spectateur idéal n'est pas, dans cette configuration, l'ethnographe : ce sont les aînés. C'est donc à eux que la danse est adressée.



Le nair chez Shinen

Légende

- | | | | |
|---|----------------------------------|--------|------------------------------------|
| 👁 | Spectateur | H / Hs | Hôte / Hôtesse |
| 👤 | Danseur | R | Raphaël (l'ethnographe) |
| 🎸 | Musicien | E | Enfant |
| 📷 | Caméra | P / M | Père / Mère (des enfants présents) |
| ↔ | Principal axe danseur-spectateur | Jh / F | Jeune homme / femme |

Figure 58 Le nair chez Shinen

Toutefois, dans les faits, il arrive qu'elles soient dissociées, ce qui se traduit par une diffraction des espaces. Dans les deux exemples suivants, je suis accompagné d'Oyuunceceg (O sur les schémas). Nous sommes tout d'abord placés à la place des invités, à droite du *hoimor*, tandis que nos hôtes *biich* s'assoient à gauche, le temps d'offrir le thé et de conduire l'entretien. C'est la relation hôte-invité ici, plutôt que la relation de respect à l'aîné, qui structure l'interaction sociale, mais elle peut être considérée comme relevant du même ordre. Au moment de la danse, dans le premier cas, la disposition de la yourte, contrainte par un grand lit, m'oblige à rester du côté des invités pour filmer⁷. Tout en dansant vers moi, les *biich* dansent aussi vers Oyuunceceg : les deux relations (au spectateur-caméra que je suis d'une part, à l'invitée respectable qu'est Oyuunceceg de l'autre) tendent à se superposer. Dans le second

⁷ Le lieu et l'orientation de la danse naît généralement d'une négociation avec les *biich*, qui réfléchissent souvent spontanément en fonction de la meilleure place pour filmer.

cas, alors que la meilleure place pour filmer se trouve être au sud de la yourte, à gauche (un peu comme chez Chuluun), Oyuunceceg reste à sa place d'invitée. La danse m'est clairement adressée, faisant passer la relation hôte-invité (avec Oyuunceceg) au second plan.

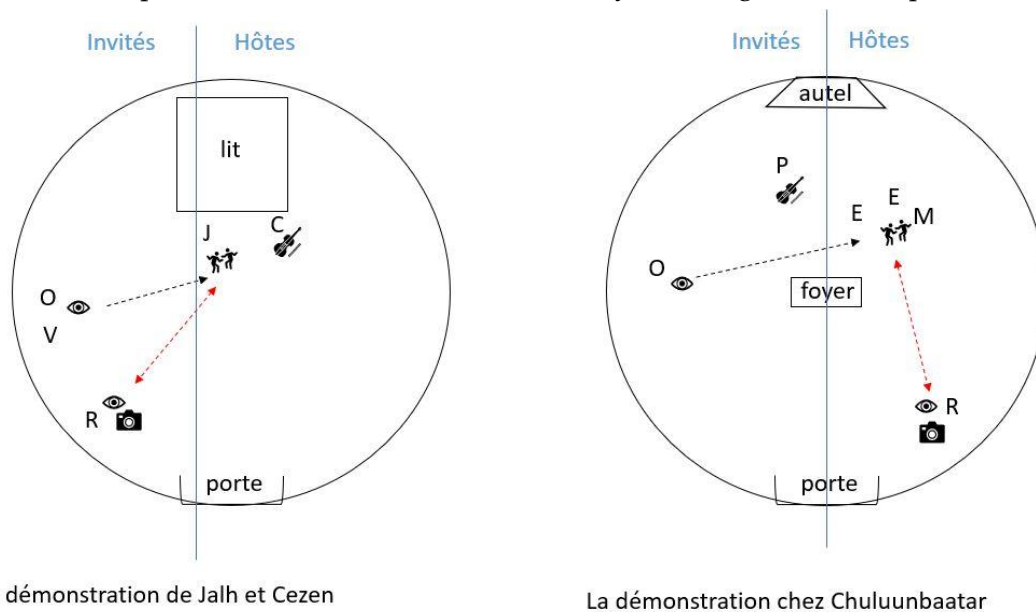


Figure 59 Relation d'hospitalité (à gauche, avec Jalh et Cezen) ou relation de danse (à droite, chez Chuluunbaatar). O : Oyuunceceg, R : Raphaël, E : enfants, P : père (ici Chuluunbaatar), J : Jalh, C : Cezen, V : visiteur.

Cette rapide analyse de la spatialité des relations sous la yourte montre que la danse emploie un registre de relations distinct des relations de l'hospitalité ou du *nair*, même si elle tend souvent à s'y superposer. Malgré le contexte relationnel marqué par les positions sociales et l'idiome de respect, typiques des situations d'hospitalité et de *nair* dans lequel elle prend place, la danse ne relève donc pas d'une offrande respectueuse aux aînés, mais bien d'un spectacle dont ils sont les spectateurs privilégiés. Ce changement de registre relationnel, manifeste pour l'observateur dans l'inversion des espaces chez Chuluun, est vécu par les différents participants sous forme d'un processus progressif que j'appellerai, à la suite d'Hamayon, « branchement ».

Le terme de « branchement⁸ », proposé par Hamayon (Hamayon 1990a : 530-33 et 1990b : 149-150) pour décrire la progressive mise en place d'un rituel chamanique sibérien, peut être utilisé ici pour décrire les éléments introductifs de la danse, qui amènent les participant à passer du registre non dansé de l'hospitalité et de la fête au registre de la danse. J'examine ici plus particulièrement le chant d'appel à la danse entendu chez Chuluun, à la lumière d'autres appels à la danse mongols.

Chez Chuluun, au moment d'entamer la danse, les *biich* se concertent entre elles et avec Lhagvasüren et décident, pour me donner une version paradigmatique d'une performance de

⁸ Hamayon propose ce terme pour remplacer celui de « cadre », qui selon elle ne rend pas assez nettement compte de la dimension progressive du processus d'installation du registre rituel.

bii biêlgee, de commencer par le « *biigaan biêlg'ê* ». Enthousiaste, Lhagva, qui est la première à danser, se lève, prononce solennellement la formule « je vais danser le *bii* », et s'apprête à faire le salut. Mais au lieu d'entraîner l'accord de vièle qui marque le début de la danse, son geste provoque rires et interpellations de la part des autres participants : « mais non, on va le chanter ! ». Un peu déçue, Lhagva se rassoit et, après un premier faux-départ, les *biich* entonnent à l'unisson un chant d'appel à la danse, constitué principalement de ce type de formules injonctives à l'impératif⁹.

<i>Biigiim ögiich</i> ¹⁰	Donnons le <i>bii</i>
<i>Biêe zailych</i>	Balançons-nous
<i>Ekleen avnam</i>	Prenons la vièle
<i>Elkendgee biêl'ê</i>	Dansons [le <i>biêlgee</i>] Elkendeg
(Lhagvasüren 2010 : 129)	

Selon les chercheurs mongols, il est coutumier d'ouvrir la performance de *bii biêlgee* par une formule protocolaire performative à l'impératif¹¹ de type « dansez le *bii* » (« *biigaan biilegti*¹² » ou « dansons le *bii* » (*biigaan biêl'ê*) (cf. Nanjid 2009a : 9). Ce type de formule injonctive se retrouve dans divers chants à danser du répertoire oirad. C'est le cas, notamment, de *Juuraa geldene*, qui répète l'injonction, associée à une manière de faire ou à un mode d'accompagnement (*ikel*, *tovshuur*, etc.) différent à chaque étape (voir annexe 2.5 pour les paroles). Mais on en retrouve également un exemple typique dans les chants à danser bouriates, qui scandent inlassablement « trottons le *ëohor* » (*ëohor hatar'ya*), *ëohor* étant le nom de cette farandole typiquement bouriate¹³. Le fait que la formule ne soit pas employée uniquement en introduction de la danse, mais aussi dans les chants accompagnant la danse est significatif de sa dimension performative : l'invitation à danser ouvre, par son énonciation même, le temps de la danse.

Chez les Torguud, l'appel à la danse (*duudlaga*, « appel ») est exécuté par le joueur de *shanz*. Celui-ci effectue une courte mélodie, tout en adressant au danseur des signes qui l'invitent à se présenter pour danser. Le jeu du *shanz*, dont les cordes sont pincées en haut du manche de la main gauche et grattées de la main droite sur la caisse de résonance de l'instrument, ressemble grossièrement à celui d'une guitare. Une technique assimilable au « tapping¹⁴ » permet, par la pression et le relâchement successif, de la main gauche, de cordes préalablement mises en vibration par la main droite, de libérer cette dernière. C'est ainsi que

⁹ Lhagvasüren a travaillé avec les *biich* pour établir ces paroles. Les transcriptions dialectales sont siennes.

¹⁰ Les terminaisons en *-m*, en *-ch* sur ces formes sont dialectales. Le *-m* sur *biigiim* rappelle notamment les terminaisons redondantes du kazakh (cf. Dor et Khoussaïnova 1998 : 16).

¹¹ À l'impératif la forme morphologique de singulier (le pluriel serait : *biêlcgeê*) peut tout à fait endosser une valeur collective : « dansons ».

¹² Forme dialectale d'impératif formel.

¹³ Pour une analyse du verbe *hataraha* (br.), *hatirah* (mn.), « trotter », voir Hamayon 1990a : 498.

¹⁴ Technique utilisée en guitare.

dans l'appel à la danse, tandis que la main gauche assure la continuité de la mélodie, la main droite, libérée temporairement de sa tâche, fait des signes circulaires d'invitation au danseur, remet les cordes en vibration, puis est présentée à plat, paumes vers le haut, comme en désignant le lieu où danser, avant de conclure cette courte mélodie d'une série de cinq frappes décidées des cordes. Un jeu de regards peut accompagner les gestes de la main. Le danseur aura profité de cette mélodie pour se lever et saluer, de sorte que la première mélodie à danser et la première danse enchaînent immédiatement avec l'appel à la danse¹⁵ (voir vidéo 6 : *Cacal* des Torguud). Bien que purement gestuelle et musicale, cette autre forme d'appel à la danse comporte elle aussi un geste à valeur d'injonction ou d'invitation à danser. Mais elle permet surtout de mettre en évidence un autre aspect constitutif de l'appel à la danse, sa dimension sensorielle. En effet, la dimension injonctive y est le plus souvent effectuée de façon à être dotée de qualités expressives, qu'il s'agisse du chant, du son de l'instrument ou du geste d'invitation du musicien. L'appel à la danse constitue donc à la fois une introduction qui précède temporellement la danse, un acte performatif qui la fait advenir et une mise en bouche qui présente au spectateur certaines qualités expressives que la danse proprement dite développera pleinement. Ce faisant, les appels à la danse chantés et joués contribuent à engager les participants non seulement de façon performative, mais aussi de façon sensorielle, dans le registre dansé. Le salut du *bii biêlgee*, qui intervient immédiatement après l'appel à la danse, constitue aussi un élément significatif du branchement de la danse. Toutefois, la complexité des destinataires auxquels il est adressé et le fait qu'il soit répété de nombreuses fois dans la performance en font un geste à part, doté d'une valeur propre, qu'il convient à présent d'examiner de façon détaillée.

7.1.3 Le salut comme embrayeur de relations et la dynamique du partage

Geste adressé par excellence, le salut¹⁶ du *bii biêlgee* est souvent décrit dans l'idiome du respect. Sa forme gestuelle est d'ailleurs proche de deux gestes d'adresse ritualisés imprégnés de respect que sont la présentation de l'écharpe sacrée (*hadag barih*) et le salut de nouvel an (*zolgo*). Toutefois, une analyse proxémique comparée de ces trois gestes fait ressortir la dimension unique du salut de *bii biêlgee*.

Le salut de nouvel an (*zolgo*) consiste en une embrassade cérémonielle où les deux partenaires portent une écharpe sacrée (*hadag*). Le cadet des deux place ses avant-bras, paumes vers le haut, sous ceux de son aîné, qui lui renifle la tempe. Le geste, à la fois réciproque (les deux partenaires s'avancent l'un vers l'autre face à face et échangent la même formule) et asymétrique (le cadet place ses avant-bras sous ceux de l'aîné, qui renifle sa tête) implique une

¹⁵ Il n'existe pas à ma connaissance de mélodie distincte à la vièle (*ekel* ou *huur*) faisant office d'appel à la danse, mais la série de longs traits de vièle qui accompagne le salut est parfois appelée « appel de la vièle » (*huury* *duudlaga*).

¹⁶ Le salut, pour la danse, se dit *ēsloh* (du verbe *ēsloh*, « s'incliner, faire la révérence »). *Mend* et ses dérivés comme *mendchilgee* renvoient aux salutations sociales, qu'elles soient gestuelles ou orales (cf. Novgorodova et Luvsanzav 1971).

grande proximité corporelle de l'ordre de l'embrassade, assez rare en contexte mongol¹⁷. Dans le même temps, cette grande proximité physique s'accompagne d'une certaine distance émotionnelle établie notamment par les écharpes, par l'attention à ne pas toucher directement les avant-bras du partenaire, et par un certain inconfort physique dans la mesure où le visiteur, qui se tient debout, est amené à se pencher vers celui qui accueille, généralement assis, jusqu'à le toucher, mais sans prendre appui contre lui. Inversement, dans la présentation de l'écharpe, le partenaire auquel on s'adresse est assez lointain, souvent collectif (sur scène par exemple), invisible ou absent (en situation de récitation rituelle par exemple). Cette adresse au lointain, en l'absence de partenaire direct, est manifeste dans les détails du geste lui-même. Les bras sont plus ouverts et élevés que dans une situation de face à face, ouvrant l'espace du torse, le regard semble tourné vers l'intérieur ou vers un lointain indéterminé, tandis que l'écharpe impose une immobilité à la fois solennelle et relativement peu confortable. L'offrande d'une écharpe à une personne particulière tend plutôt à prendre les connotations du *zolgoh*, signe que c'est moins le geste en tant que tel que la qualité proxémique impliquée par la situation qui est pertinente.



Figure 60 À gauche, une femme *dörvöd* récite des « bénédictions » (*êrööl*) lors du festival *Oirad Tümen* (« Peuple oirad »), province d'Uvs, le 04.08.2013. Au centre, geste de *zolgoh*, Hentii, Nouvel an lunaire de 2014. © S. Ruhlmann. À droite, le salut (*eslöl*) formalisé par Nanjid (2009a : 51).

Le salut du *bii biêlgee* apparaît, en termes de proxémie, intermédiaire entre ces deux formes : les bras ne sont ni aussi écartés que dans la présentation de l'écharpe, ni aussi strictement parallèles que dans la congratulation. Contrairement au premier et comme dans le

¹⁷ En contexte ordinaire les contacts physiques, en particulier entre personnes du même sexe (deux amis qui marchent ensemble dans la rue) ou dans des contextes contraints (un bus ou une yourte bondés, par exemple), sont relativement fréquents. Toutefois de tels contacts ont rarement lieu en face à face : les interactions frontales, qu'il s'agisse d'une situation d'hospitalité ou d'un simple serrement de main, sont au contraire marquées par une certaine froideur autant que par une distance physique entre les corps. Dans le *zolgoh*, non seulement les sphères d'action de chacun des partenaires, face à face, s'interpénètrent de façon formalisée par l'imbrication des avant-bras, mais l'interaction va jusqu'au contact (plutôt rare en contexte mongol, où on s'embrasse peu, même entre bons amis) des visages par l'intermédiaire du reniflement (cf. Hamayon 1971, Lacaze 2012 : 276 ss.).

second, le danseur adresse bien son geste à des interlocuteurs précis et présents, vers qui il tourne son buste et son visage et oriente ses bras, mais contrairement au salut du nouvel an, le geste reste effectué, comme dans le premier cas, de loin. En somme, le salut est précisément adressé, mais à distance. Ces caractéristiques proxémiques originales font du salut un geste singulier : adressé à une entité relationnelle précise et présente, il contribue à instituer une relation singulière, celle qui unit le spectateur et le danseur¹⁸. Répété plusieurs fois au cours de la performance, au début et à la fin de chaque danse, le geste du salut ne s'adresse toutefois pas qu'au spectateur. Selon les *biich*, le salut s'adresse également au musicien, pour qui il signifie « jouez-moi la musique, car je vais danser » au début de la danse et « merci d'avoir joué la musique » à la fin¹⁹. Enfin, il s'adresse à un autre convive, encore assis, pour l'inviter à prendre le relais de la danse : « on l'invite : levez-vous et dansez ! Maintenant levez-vous pour danser. Prenez place ici pour danser²⁰. » Selon certains de mes interlocuteurs, autrefois, une telle invitation était aussi impossible à refuser, qu'on soit timide ou non, danseur ou non, qu'un bol d'alcool. Cette multiplicité des destinataires du geste de salut est visible dans la forme que prend le geste en performance.

Loin du salut formalisé par Nanjid, le salut des *biich* tend plutôt à prendre des formes d'adresse composites. La décomposition gestuelle du salut de Lhagva fait apparaître qu'il est adressé successivement, en trois étapes bien marquées, à trois destinataires : de face, les spectateurs, sur le côté, la musicienne et en troisième lieu la danseuse suivante invitée à danser, Battulga.



Figure 61 Salut de Lhagva à la fin de sa danse.

Signal pour le musicien et pour le danseur suivant, le geste du salut ne saurait pour autant être réduit à un simple signe permettant d'organiser le démarrage et l'arrêt de la musique et la succession des *biich* au cours de la performance. Le geste de Buyanhishig qui glisse, dans un même mouvement fluide et continu, du spectateur au musicien²¹, met en évidence un autre

¹⁸ Cela n'atténue pas la connotation de respect immanquablement véhiculée par le geste. Comme dans l'analyse précédente de l'organisation spatiale, les deux dimensions, relation de respect et relation danseur-spectateur, tendent à se superposer.

¹⁹ *Ta hōgjimdōj ṡgōōch ee, bi ingeed biēleē ! hōgjimdōj ṡgsōnd bayarlalaa ! gesen utgatai.*

²⁰ *Ta garch biēleechee gej uridag. Ta ingeed garaad biēleechee ! Ta tišhee garna uu !*

²¹ Buyanhishig étant la dernière à danser, il n'y a pas de troisième destinataire (le danseur suivant). Mais cela n'a pas d'impact sur l'analyse.

aspect du salut. D'abord adressé au spectateur, il sollicite son attention et l'invite à la focaliser sur le danseur au début d'une danse. À la fin de la danse, il fait non seulement office de révérence signifiant « j'ai fini ma danse, j'espère que vous l'avez appréciée », mais il continue de capter et d'orienter le regard du spectateur successivement vers le danseur lui-même, puis vers le musicien, et enfin vers le danseur suivant. Le salut du danseur suivant, qui suit immédiatement, capture alors en quelque sorte l'attention du spectateur en la focalisant sur lui-même le temps de la danse. Dans le cas de Buyanhishig, l'invitation à suivre le geste est d'autant plus forte que l'adresse directe au spectateur est plus brièvement esquissée²². La torsion du corps (bassin vers le spectateur, torse, bras et visage vers la musicienne) qui s'observe dans la troisième image est ainsi le résultat de ce mouvement glissé.



Figure 62 Salut de Buyanhishig à la fin de la danse.

Ainsi, lorsque Lhagvasüren explique que « [par le salut] on invite à honorer le musicien, on invite à honorer soi-même. [...] Ensuite on invite à honorer le [danseur] suivant. »²³, laissant, de manière symptomatique, le spectateur en dehors de l'explication, elle ne veut pas seulement dire que le salut est une façon par laquelle le danseur manifeste ses remerciements et son invitation envers le musicien et le danseur suivant. La tournure paradoxale « on invite à honorer soi-même » invite à considérer que le principal, dans le salut, n'est pas le danseur lui-même, mais bien le spectateur : le salut doit alors être compris comme engageant le spectateur à honorer, en même temps que le fait le danseur, le musicien, le danseur suivant et bien sûr le danseur lui-même. Si cette hypothèse est juste, le salut se trouve ainsi non seulement un geste adressé à une série de partenaires, mais un geste engageant son destinataire principal, le spectateur, à prêter une attention respectueuse à ces partenaires, ainsi qu'au danseur lui-même. De geste adressé à de multiples destinataires, le salut devient un embrayeur d'attention particulièrement complexe.

²² Il est aussi envisageable que ce « raccourci » soit rendu possible par le fait qu'il s'agisse de la troisième occurrence du geste : le spectateur est donc relativement habitué à ce mouvement d'adresse qui l'engage à porter son attention successivement sur plusieurs personnes, et se passe d'une sollicitation directe trop importante.

²³ *Högjimchinöö хүндэтгэнэ, өөрөө өөрснийгөө хүндэтгэнэ. [...] Tegeed бас дараагийн хүмүүсээ хүндэтгэнэ.*

Loin d'être adressé de face, le geste de salut de Battulga est adressé à la fois aux spectateurs, face à qui la danseuse a dansé, et à la musicienne, assise à sa gauche (on aperçoit l'instrument posé sur ses genoux). La direction générale du corps suit celle du torse, orienté vers le spectateur. Le bras droit, légèrement fléchi, s'oriente dans la même direction tandis que le bras gauche, plus ouvert, tendu vers la gauche ouvre le geste de salut en direction de la musicienne. Enfin le regard glissant de l'un à l'autre est capturé à un moment intermédiaire entre les deux destinataires. La double adresse du salut transforme celui-ci en geste à orientation hybride. Cette fois, les multiples adresses ne se suivent pas dans un même mouvement mais sont superposées dans un seul et même geste, aux multiples destinataires.



Figure 63 Salut de Battulga.

Cette image pourrait être une figuration de l'hypothèse présentée ci-dessus : le salut y apparaît à la fois comme porteur d'adresses multiples (du danseur vers ses partenaires) et comme embrayeur d'attention respectueuse engageant le spectateur dans une relation complexe, médiée par le danseur lui-même, à la musique, au danseur suivant, et à lui-même c'est-à-dire, en somme, à l'articulation de ces relations qui constitue la danse elle-même. Le salut, qui ponctue la soirée de nombreuses fois (trois fois par danseur), est donc un embrayeur d'attention dont la fonction dépasse l'introduction au registre de la danse. Il réactualise, entre chacun des morceaux de danse qui ne durent guère plus d'une ou deux minutes, la relation entre le spectateur et les différents participants à la danse (danseur, musicien, etc.) très régulièrement, contribuant à donner à la performance du *bii biêlgee* une couleur particulière.

Salut	Rôle dans le déroulement de la performance	Formellement adressé à	Signal pour le musicien	Signal pour le danseur suivant
1 ^{er} salut	Introduit la performance dansée dans son ensemble, la prestation de Lhagva, la danse lente de Lhagva	Spectateur	« Donnez-moi la musique »	
2 ^e salut de Lhagva	Transition entre danse lente, dont il marque la fin, et danse rapide, dont il marque le début	Spectateur	« Changez la musique »	
3 ^e salut de Lhagva	Marque la fin de la prestation de Lhagva	Spectateur, puis musicien, puis danseur suivant	« Merci pour la musique »	« Levez-vous pour danser »
1 ^{er} salut de Battulga	Prend le relais, introduit la prestation de Battulga	Spectateur	« Donnez-moi la musique »	
Et ainsi de suite				
Dernier salut de Buyanishig	Marque la fin de la prestation de Buyanishig et la fin (temporaire) du moment consacré à la danse	Spectateur puis musicien	« Merci pour la musique »	

Figure 64 Le salut comme signal et embrayeur de relations.

Au-delà de son rôle comme embrayeur d'attention, le salut joue aussi un rôle clé dans l'économie de la performance, en ponctuant régulièrement non seulement les changements de danseur mais aussi, pour chaque danseur, les changements de rythme. Typiquement, chaque danseur effectue tour à tour une danse lente au rythme ternaire, composée de mouvements de base de l'ethnie en question et de mimes stylisés d'activités du quotidien des pasteurs nomades, puis une danse rapide au rythme binaire qui évoque l'allure du cheval. Bien que certains *biich* nient qu'il y ait une « succession » (*daraalal*) obligatoire des danses dans la performance du *bii biêlgee*, cet enchaînement du lent vers le rapide semble constituer un schéma régulier (également remarqué par Desjacques 2006 : 6, et par Pegg 2001 : 95). De fait, lorsque Buyanishig fait mine de vouloir se rasseoir après avoir fait une danse lente, Lhagvasüren l'interpelle en riant et l'appelle « paresseuse » (*zalhuu*). D'ailleurs la vièle est déjà lancée et Buyanishig ne peut échapper, elle aussi, à la danse rapide. Le passage d'un rythme lent à un rythme rapide semble même être, pour les *biich*, un principe général d'organisation de la succession des danses dans le cadre de démonstrations ou dans le contexte de festivals. L'ordre choisi par Balgan pour le spectacle de clôture *Ih Högsüü* conduit de la danse la plus lente à la danse la plus rapide du répertoire, de façon progressive : *Cacal*, *Ih tatlaga*, *Seten zaluu*, *Juraa geldene*, *Balchin heer*, *Joroo*. La dernière danse, « L'appel des quatre Oirad » (*Dörvön oiradyn uria*), consiste à faire les mouvements de base hoton très lentement, puis à les accélérer progressivement jusqu'au tempo du *Joroo* : en somme, elle reproduit en une seule danse ce schéma d'accélération mis en scène à l'échelle de la performance. Les Torguud suivent aussi,

parfois, un ordre préférentiel, moins stable que chez les Hoton, qui va des danses les plus solennelles et les plus lentes aux danses les plus rapides, en deux séries : *Ih Agsal, Helhee, Ereen havirga ; Cacal, Hovog, Judar*. La danse la plus rapide, *Judar*, qui correspond au *Joroo* des autres ethnies, clôt la performance. Mais chez Chuluun, ce principe d'accélération ne vaut que s'il est réitéré par chaque *biich*. Cette répétition du franchissement du palier ternaire lent - binaire rapide, ponctuée par le salut, semble bien être une des clés qui conduisent à l'effervescence finale notée plus haut.

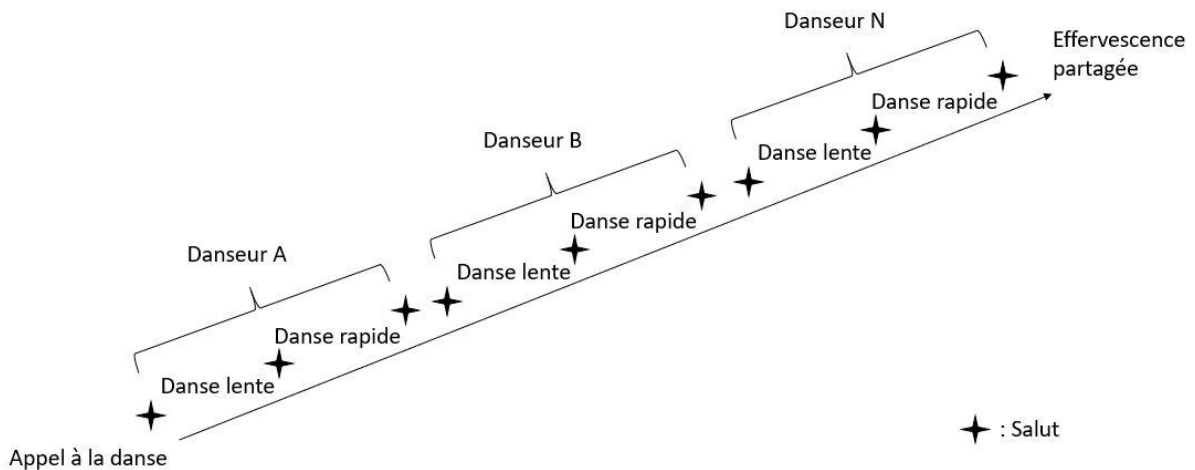


Figure 65 La dynamique du partage.

7.1.4 La petite danse

J'ai décrit précédemment la « leçon » spontanée qui suit la performance comme un signe de l'effervescence provoquée par la danse. Toutefois, d'autres signes de cette effervescence sont présents dès le moment de la performance, chez les *biich* qui assistent à la danse de leur collègue comme chez le spectateur que je suis. En regardant la vidéo, le lecteur aura peut-être remarqué à quel point, par moments, l'image oscille. C'est que, tout en filmant, je me retrouve, sans m'en rendre d'abord compte, pris par le rythme : mon torse, ma tête, mes épaules oscillent en rythme, et le caméscope avec eux. Sans bouger de ma place, moi aussi, d'une certaine façon, je danse un peu. Malgré mes efforts pour me reconcentrer sur ma tâche, je me laisserai à plusieurs reprises prendre par ce mouvement. Or, en visionnant l'enregistrement en séminaire, nous remarquons que je ne suis pas le seul à effectuer des petits gestes d'épaules suivant le rythme principal. Les *biich* qui ne sont pas en train de danser font elles aussi ce genre de mouvement. Ces mouvements ne sont pas concurrents de la danse principale qu'ils entourent, au sens où ils n'en détournent pas l'attention : au contraire, ils contribuent dans une certaine mesure à renforcer l'attention qu'on lui prête. S'ils semblent répondre au mouvement principal à la façon dont le chœur répond au coryphée ou au soliste, cette coordination ne semble pas suivre de schéma préétabli, de type responsorial par exemple, ou à la façon dont un concerto organise un dialogue entre l'instrument soliste et le reste de l'orchestre. De fait,

chez Chuluun, le danseur principal tourne le dos à ses collègues et ne semble pas faire mine de les prendre en compte. Il s'agit plutôt de gestes de la périphérie qui se greffent sur la danse principale, et que je propose d'appeler la « petite danse ».

Petits par leur ampleur, ces gestes n'en sont pas moins souvent assez précisément reliés à la danse principale qui se déploie. Si la relation peut être de ressemblance, comme c'est le cas lors des prestations de Battulga et de Buyanhishig, tel n'est pas toujours le cas. Ainsi dans le *Joroo* sont privilégiées les secousses d'épaules, forme réduite la plus évidente, en quelque sorte, de la danse principale. Mais lorsque Lhagva effectue le geste de prière, les mains jointes, les autres danseuses impriment à leurs épaules de légères secousses d'épaules et oscillations du torse, qui se répercutent dans leurs mains, paumes vers le haut, proches de la poitrine. Ce mouvement ne rappelle pas seulement certains gestes de prière. Il est appelé « *bii* du rythme » (*ayas bii*) par les *biich* hoton : c'est le *bii* de ceux qui ne dansent pas, ou alors juste avec les mains. La même fonction est attribuée à d'autres gestes de faible ampleur, par exemple le « *bii* des doigts » (*huruuny bii*), qui est, selon Maamuu et d'autres *biich*, la façon de danser des vieux ou de ceux qui restent assis pendant la danse. Ils constituent en quelque sorte moins une image diminuée de la forme de la danse principale qu'un prolongement moteur de son rythme.

L'empathie kinesthésique peut être grossièrement définie comme une forme d'empathie motrice qui traduit la perception du mouvement d'autrui en simulation de son propre mouvement (voir Kubinowski 2003). Sous la yourte, cette action motrice qui touche, au-delà du danseur principal, tous les participants présents sous la yourte, *biich* et non *biich*, concentrés sur la danse ou sur leur caméra, témoigne donc en premier lieu de la contagiosité efficace d'un « milieu conducteur » d'ordre principalement rythmique, le rythme étant perçu ici dans sa dimension synesthésique, à travers ses manifestations principalement sonore (la vièle) et motrice (les mouvements). Toutefois, des applaudissements, des mouvements de tête, des frappes sonores pourraient être d'autres manifestations de cette même perception synesthésique. Il reste donc à expliquer comment cette manifestation en vient à être ressentie comme plus légitime que d'autres.

Je ne crois pas que la réponse puisse venir de considérations sur le caractère conventionnel de tels gestes. Il est vrai que cette attitude, relativement spontanée dans mon cas, est récurrente et même souvent consciemment mobilisée, voire mise en scène, par les *biich*. Pourtant, comme le montre entre autres le fait que je me retrouve à les suivre de manière non intentionnelle, les mouvements de ce la petite danse ne sont pas réductibles à une simple manifestation convenue. Alors qu'elle vient juste de se rasseoir, Lhagva, essoufflée, reprend son souffle, assise, immobile. Puis, relevant les yeux, elle semble tout à coup remarquer que ses voisines suivent la danse de Battulga en faisant des mouvements de bras de moindre amplitude, ce qui l'induit à faire de même. En ce qui me concerne, comme mon attention était focalisée sur la danseuse « principale », il m'est impossible de dire si mes propres mouvements d'épaules me sont venus par simple imprégnation rythmique ou par une imitation instinctive de ceux des autres *biich*. Au-delà d'une simple contagiosité, cette indétermination suggère que la petite

danse est, un peu à la manière de l'expression obligatoire des sentiments dans le cadre rituel (cf. Mauss 1921, Berthomé et Houseman 2010), l'expression à la fois spontanée et attendue d'une perception rythmique partagée.

C'est qu'il ne faut pas oublier la dimension perçue de la petite danse par les autres spectateurs : en faisant la petite danse, non seulement je témoigne de mon appréciation kinesthésique de la danse principale, mais je contribue également à enrichir sa contagiosité, puisque je suis également potentiellement perçu en train de le faire par les autres. Inversement, percevoir, consciemment ou non, que les autres agissent de telle façon dans un tel contexte m'incite à faire de même et renforce ma petite danse. La petite danse devient, à un second niveau, une manifestation de la réflexivité qui s'établit de la sorte entre les spectateurs de la danse. Le paradoxe apparent du caractère conventionnel ou non de la petite danse se résout de lui-même si l'on considère que, tout en étant une manifestation de l'affect contagieux généré par la performance dansée, la petite danse en est en même temps un des opérateurs les plus réflexifs.

Ce double rôle de spectateur susceptible d'apprécier la danse et de participant contribuant à sa réussite a été mis en valeur dans un cadre très différent, celui des mariages à Tunis, où la danse joue un grand rôle (Nicolas 2000). Dans le cas du *bii biêlgee*, il est de surcroît renforcé, tout au long de la performance dansée, par l'interchangeabilité des rôles, le spectateur devenant, au moment du relais, danseur, et ainsi de suite. Cette interchangeabilité des positions de danseur et de spectateur, définie par le cadre même de la performance, trouve aussi son expression sur le long terme : le piètre danseur que j'étais alors, cantonné dans le rôle de spectateur, sait qu'il sera amené, le moment venu, à occuper à son tour la place du danseur principal. Le spectateur, dans la performance sous la yourte, est donc progressivement amené, par les actions du danseur, à s'impliquer à la fois à un niveau relationnel et à un niveau sensori-moteur, dans le registre dansé. Assis, destinataire de la danse, le spectateur ne peut cependant être considéré comme un participant passif à la performance dansée. Même s'il ne danse pas et que la différence entre celui qui danse et celui qui regarde reste claire, son implication kinesthésique dans l'émergence d'un milieu conducteur propice à l'effervescence d'une part, l'interchangeabilité des positions de danseur et de spectateur inhérente à la performance de l'autre, font de cette figure moins un spectateur actif qu'un danseur virtuel qu'il s'agit, pour le danseur non virtuel, d'inviter à prendre part à la danse.

7.2 Au théâtre : le spectateur exposé

La performance de danse mongole au sein des théâtres a lieu principalement à l'occasion de fêtes d'entités administratives ou territoriales, qui répondent peu ou prou au terme mongol de *bayar*. En effet, les théâtres, mais aussi les centres culturels, qui disposent bien souvent d'une scène surélevée et d'une salle dans laquelle sont installés des sièges (en général des bancs, parfois des rangées de sièges de spectateurs), sont systématiquement mis à contribution lors

de telles occasions. Cette partie analyse donc la performance de théâtre dans ce cadre, à l'exclusion délibérée des autres manifestations qui peuvent s'y dérouler (pièces de théâtre, concerts de pop-rock, etc.).

Fortement structurée par l'opposition entre la scène, où se déroule le spectacle, et la salle, où les spectateurs ont leur place assignée, la fréquentation du théâtre paraît un objet peu exotique en comparaison de la performance sous la yourte. L'architecture du théâtre dit « à l'italienne » semble en effet cristalliser dans le bâti la relation archétypale entre danseur et spectateur : c'est le danseur qui agit de façon à toucher le spectateur qui est, lui, assis, immobile, dans le noir, cantonné à un rôle de réception²⁴ passive. Toutefois, ma fréquentation des théâtres mongols suggère que les comportements courants dans une salle de spectacle en Mongolie ne sont pas, malgré d'évidentes proximités de structure, tout à fait identiques à ceux qu'on peut observer dans nos théâtres²⁵. Ces différences observables dans les modes de fréquentation des salles de théâtre invitent à repenser non seulement le mode de participation des spectateurs à la performance dansée sur scène, mais aussi les interactions entre les spectateurs du théâtre et même, au-delà de cela, la façon dont les régularités chorégraphiques constituent avec les modes d'attention mobilisées un système cohérent²⁶.

7.2.1 Aller au théâtre

Le terme *bayar*, « fête », désigne de manière non exclusive à la fois les « fêtes calendaires » instituées, dont les jours sont souvent fériés, et des événements ponctuels mis en place à un niveau institutionnel, à quelque échelon administratif (État, province ou district) que ce soit²⁷. Ces fêtes sont de plusieurs types :

- fêtes saisonnières liées aux activités pastorales nomades (fabrication du feutre, coupe des crins, tonte des moutons) ou à d'autres activités économiques (fête des moissons, etc.) et fêtes du calendrier civil et saisonnier : Nouvel an, *Cagaan sar*, Naadam national et Naadam locaux ;
- fêtes d'origine occidentale (Noël, Halloween, Saint-Valentin, fête de la musique, etc.) et journées internationales (journée de la femme, journée des danseurs, etc.) ;
- fêtes localement instituées en l'honneur de certaines catégories de personnes : fête des soldats (ou des hommes), fête des enfants, fête des travailleurs de la culture, fête des travailleurs de la santé, etc. ;

²⁴ Le terme de « réception » pris comme objet d'étude explicite par des chercheurs en arts du spectacle témoigne d'ailleurs clairement de ce parti pris.

²⁵ La diversité de la fréquentation des théâtres et des attitudes des spectateurs dans des théâtres que nous sommes davantage habitués à fréquenter serait d'ailleurs un sujet d'étude fructueux, pour remettre en question l'évidence de cette dichotomie.

²⁶ La personnalité de chaque danseur étant censée disparaître derrière l'exécution correcte de la chorégraphie, il apparaîtra légitime de ne pas distinguer, du point de vue de la relation qu'entretient le spectateur avec eux, danseur et chorégraphie.

²⁷ Les « jours de fête » (*bayaryn ödör*) sont marqués d'un salut distinctif : on se souhaite « Bon jour de fête » *Bayaryn mend* au lieu du « Bonjour, ça va ? » (*Sain baina uu ?*) ordinaire. Pour une liste détaillée des fêtes à l'époque socialiste, voir notamment Aubin 1973 : 39 ss.

- occasions spéciales : anniversaire d'une institution (théâtre ou centre culturel, école, fondation d'un district ou d'une province), festivals culturels organisés par des institutions publiques (festival des arts traditionnels notamment), érection d'un monument commémoratif (en l'honneur d'un lama, d'une personnalité locale, etc.).

Que ce soit à la capitale, au niveau de la province, du district ou même du sous-district, la fête (*bayar*) est d'abord une occasion de célébration collective qui mobilise moins les réseaux familiaux d'entraide mutuelle, comme le *nair*, que les communautés administratives et institutionnelles. Quartier, province, district mais aussi école ou université, club de sport, associations diverses, sont les unités au sein desquelles s'organisent différentes préparations et contributions à la fête. Sollicitée par l'institution adéquate, la contribution de chacun est, encore aujourd'hui, à la fois bénévole et considérée comme obligatoire. On peut y voir un élément de continuité avec l'obligation de célébrer anniversaires de la Révolution et remises des résultats du plan qui constituaient l'armature des fêtes socialistes (Aubin 1973). En effet, comme dans celles-ci, la fête est souvent aussi l'occasion d'une réaffirmation du discours politique en vigueur, sous forme de « réunions de fête », *bayaryn hural*, édifiantes et qui débouchent sur des distributions, toujours savamment dosées, de récompenses. Mais, il ne faudrait pas oublier que la fête, notamment à la campagne, est aussi une occasion de distraction souvent attendue avec impatience. Elle est souvent l'occasion d'organiser les « jeux virils » ou des compétitions sportives, mais elle rassemble aussi des stands « forains » allant de la planche de bois où sont fichés des ballons de baudruche (à viser d'une fléchette) à la yourte cantine qui vend des beignets de viande. La fête constitue un moment important dont on aime rappeler le souvenir : tous éprouvent en effet un plaisir intense à revoir en boucle des vidéos de la fête de leur localité²⁸, qui permettent d'évoquer à haute voix, en famille ou entre amis, la liste des présents, la contribution d'Untel, une anecdote peu flatteuse que la vidéo ne montre pas. Tous ces éléments, les préparatifs, la réunion de fête, les jeux sportifs et les compétitions, les stands, les médailles, contribuent de manière significative à l'ambiance festive. Mais aucun d'entre eux n'est véritablement essentiel. En réalité, l'ingrédient indispensable de la fête reste le spectacle (*toglolt*). En province, ceux qui, pour diverses raisons, ne peuvent assister au spectacle, n'hésitent pas à manifester leur frustration, que la vidéo du spectacle ne compense pas toujours.

Le contexte de *bayar* dans lequel prend généralement place le spectacle permet de saisir en partie l'état d'esprit de ceux qui s'y rendent. Tout d'abord, l'information concernant le spectacle passe principalement par le bouche-à-oreille. De fait, même à Ulaanbaatar, rares sont les Mongols qui se renseignent délibérément sur les spectacles prévus, de façon à faire un choix raisonné, à la façon dont un Parisien amateur de spectacles consulterait l'Officiel des spectacles ou des sites internet. L'affichage public ou des annonces dans la presse (écrite ou en ligne) sont

²⁸ Soit celles que j'ai pu prendre, soit, comme c'est de plus en plus fréquemment le cas, une captation est organisée par le centre culturel local qui se charge ensuite de distribuer des DVD du film de la fête.

bien sûr employés, notamment pour les spectacles de la capitale, mais les parutions sont souvent faites tardivement (voire après le spectacle), sans compter que les horaires changent parfois à la dernière minute, ce qui rend rapidement caduques les informations ainsi publiées. Dans ma pratique personnelle, j'ai collecté des informations plus nombreuses et plus fiables sur les différents spectacles susceptibles de m'intéresser par le bouche-à-oreille, la mobilisation de mes réseaux et le hasard de rencontres que par la planification systématique. Ce dernier mode d'information, que j'avais adopté, par ignorance, au début de mes recherches, m'a surtout conduit à voir des spectacles destinés aux touristes qui font, eux, l'objet d'une abondante publicité. Un second point important, qui va de pair avec cette circulation de l'information en réseau, est que le spectacle organisé dans un tel cadre n'est pas payant pour les locaux (dans le cadre d'une fête de province, de district ou de sous-district notamment) ou bien, s'il l'est, les tarifs sont suffisamment faibles, de 2 000 MNT par exemple (un euro environ), pour que chacun puisse y assister sans être gêné. À la capitale même (en dehors des spectacles pour touristes), lorsqu'un tarif plus conséquent est affiché (entre 5 000 et 25 000 MNT généralement), une grande partie des spectateurs ne paye pas l'entrée, car les artistes ont généralement la possibilité de distribuer un grand nombre d'invitations à leurs proches et amis, ou font entrer leurs connaissances par les coulisses²⁹. Enfin, il est rare de se rendre seul au théâtre. Si, à la capitale, ce sont plus souvent des groupes d'amis qui sont repérables dans le public, en province, se rendre au spectacle se fait en famille, au sens large : les personnes âgées sont accompagnées, souvent soutenues, par leurs enfants et beaux-enfants, des familles viennent avec des bébés et des enfants de tous âges. Assister à l'installation des spectateurs permet aussi de se rendre compte de la dimension communautaire de ces occasions : en entrant, on salue Untel avec chaleur, Untel avec plus de formalité, éventuellement on échange les saluts de fête et les nouvelles. Le placement étant libre, les gens ont à cœur de s'installer de façon à rester groupés ou à rejoindre un groupe de parents ou d'amis déjà présents sur place. Il est fréquent qu'on garde, parfois durant toute la soirée, une ou même plusieurs places pour des retardataires. Cette période de l'installation dans la salle est généralement assez longue et échelonnée, et peut se prolonger même après le début du spectacle, sans que cela ne paraisse gênant. Le spectacle de théâtre vient couronner la fête *bayar* dont il contribue, comme le *bii biêlgee* dans le cadre du *nair*, à catalyser les affects positifs de satisfaction collective, à laquelle il confère une indéniable dimension expérientielle. Mais une telle fréquentation, que j'appellerai, faute d'un meilleur terme, « communautaire » des théâtres a aussi des implications sur les modalités d'attention mobilisées par les spectateurs.

²⁹ Y compris au Théâtre national et à l'Opéra, institutions dont le financement dépend pourtant en partie des recettes des spectacles.

7.2.2 Assis dans le noir ?

Pour observer l'attitude des spectateurs au cours de la performance et les interactions entre les spectateurs et le spectacle, j'ai utilisé plusieurs niveaux de description. Tout d'abord, j'ai observé les attitudes des spectateurs au cours de la performance, en essayant de les corrélérer à des éléments du spectacle comme la durée du spectacle, la nature du numéro, le rythme et ses changements, etc. En deuxième lieu, j'ai effectué des entretiens rapides de type « micro-trottoir » juste après la sortie des théâtres, en interrogeant les gens sur leur ressenti et leurs préférences face au spectacle qui venait de se dérouler. Enfin, je me suis attaché à l'observation de l'ambiance générale de la salle. Une contextualisation plus large de ces éléments, reposant notamment sur la description des œuvres chorégraphiques d'une part, sur l'organisation générale des occasions durant lesquelles prennent place les spectacles de l'autre, permet de comprendre comment se conforte l'asymétrie danseur-spectateur dans le contexte du théâtre.

Mon observation des attitudes du public au cours de la performance m'a conduit à distinguer les attitudes passives³⁰ (le spectateur regarde mais n'agit pas) des attitudes actives (le spectateur agit, par exemple applaudit, se lève, bat des mains, etc.). Induites par la position assise comme par la quasi-obscurité dans laquelle est plongée la salle et l'orientation des corps face à la scène, les attitudes passives témoignent par excellence de l'activité d'attention portée au spectacle par les spectateurs. Les trois variantes proposées ci-dessous ne sont pas un répertoire systématique des attitudes, et il est bien évident que chacun doit les investir d'une manière particulière. Ce sont plutôt trois tendances de déclinaison de la posture assise face au spectacle parmi les plus récurrentes et aisées à repérer. Il est toujours un peu délicat d'inférer une modalité d'attention sur la base d'une attitude, mais les éléments de description d'orientation et de mobilisation des organes perceptifs (yeux et oreilles) permettent d'en tracer les linéaments.

- Posture adossée. Appuyé sur le dossier du fauteuil, dans une position confortable, regard à la focale englobante.

- Posture de biais, tête un peu penchée, yeux dans le vague, comme pour « tendre l'oreille ».

- Posture tendue : torse dressé, yeux fixés vers l'avant, visage tendu, regard très focalisé. Parfois bras appuyés sur les cuisses ou tête appuyée sur les bras, etc. peut s'accompagner de l'usage d'appareils photos, caméras et téléphones.

Cette petite typologie vaut moins en tant que telle que parce qu'elle permet de mettre en évidence certaines régularités repérées durant l'observation. On peut dire d'emblée que la posture adossée est privilégiée par les personnes d'âge mûr alors que la posture tendue est plutôt le fait des spectateurs les plus jeunes, la limite pouvant être située approximativement

³⁰ Cela doit s'entendre du point de vue de la mise en œuvre d'actions motrices et certainement pas du point de vue de la perception, qui peut être considérée comme toujours active, d'une certaine façon.

à 50 ou 60 ans, l'âge d'être grand-père (en Mongolie). Mais, au-delà de cette différence, se déploie une évolution sensible au cours de la performance, que j'ai pu observer à plusieurs reprises. La première partie des spectacles tend à voir plutôt les postures de biais et tendue, alors qu'au bout d'une quarantaine de minutes, c'est la posture adossée qui domine, comme si on passait progressivement d'une attention très focalisée, mais aussi très demandeuse d'énergie, à une attention plus diffuse, plus globale et plus confortable. Enfin, au sein de ce schéma d'évolution tracé à grands traits (la quarantaine de minutes me paraissant être d'une grande régularité dans ce basculement d'ensemble), on remarque des tendances à mobiliser certaines postures face à certains types de numéro. Ainsi, la posture de biais est principalement mobilisée lors des pièces instrumentales, les chants longs notamment, et de façon générale lors des moments de musique renvoyant à une atmosphère paisible. Inversement des moments de posture tendue, accompagnés de l'utilisation frénétique de téléphones employés comme caméras et appareils photos, se manifestent volontiers au moment des passages en solo de chanteurs, mais aussi d'instrumentistes virtuoses et de danseurs, surtout lorsque le moment est rythmé.



Figure 66 La scène et la salle, cristallisation architecturale de la relation asymétrique danseur-spectateur, Théâtre d'Ölgii, 2013.



Figure 67 Posture tendue au moment d'une pièce de danse rythmée, Palais de la culture, Ulaanbaatar, mai 2013.



Figure 68 Durant le spectacle, des gens discutent.



Figure 69 Vers la fin de la performance, les attitudes sont plus relâchées, la posture adossée est prédominante.



Figure 70 Pour un passage virtuose, les spectateurs applaudissent, mais rarement longtemps !

Ces postures sont ponctuées d'interventions motrices actives des spectateurs, qui battent des mains à deux types d'occasions, soit pour marquer le rythme, soit pour applaudir et témoigner de leur contentement à la fin d'une pièce ou à la fin du spectacle. Il reste très rare que les spectateurs se lèvent pour une *standing ovation*, se mettent à siffler³¹, à huer ou à crier « bravo », comme on le voit parfois dans nos théâtres. En ce qui concerne le fait de marquer le rythme en frappant des mains, que pour différencier des applaudissements, j'appellerai du terme anglais « *clap* », des corrélations, plus des tendances que des systématisations, peuvent être repérées. Les moments de *clap* les plus remarquables ont lieu lors des changements non progressifs de tempo. Généralement très éphémères, de l'ordre de quelques secondes, ils ne semblent surgir de façon systématique ou s'installer dans la durée que lorsque le tempo avoisine les 80 à 90 battements par minute soit le tempo de *Tolin hul*, une des chansons les plus populaires de Mongolie, dont le rythme se veut une évocation du galop du cheval de course³². Mais même ainsi, si le même tempo s'installe durablement dans le morceau, les *claps* s'interrompent rapidement, laissant place à une posture tendue, rendue au silence.

Les applaudissements, eux, interviennent en particulier : 1) quand ils sont sollicités par le danseur (salut, etc.) ; 2) lors de ces changements de rythme, parfois mêlés à des *claps* ; 3) à la fin des numéros. Les applaudissements et réactions du public se situent, un peu comme les mouvements d'épaules du spectateur sous la yourte, quelque part entre la convention obligatoire et l'enthousiasme spontané. Comme l'expression de la douleur dans le rite funéraire, ils sont la cristallisation motrice et perceptible d'une interaction à certains moments du spectacle, mais ne subissent qu'un effet de contagion limité. Alors que mon expérience de spectateur dans les salles parisiennes me confronte fréquemment à plusieurs rappels des artistes au moyen d'applaudissements très chaleureux et nourris, les applaudissements mongols ne semblent pas destinés à prolonger le moment de la performance au-delà de sa fin

³¹ Les adolescents et très jeunes adultes crient et sifflent en revanche volontiers lors des concerts de pop-rock ou lorsqu'ils sont venus assister en bande au spectacle d'un ou une amie, quelle que soit la nature de celui-ci.

³² Laissons de côté la question de savoir qui de l'œuf ou de la poule est le premier, si la musique la plus populaire entraîne l'habitude de ce rythme ou si cette habitude est pressentie par les compositeurs dans le choix des rythmes ; s'il s'agit d'une préférence culturelle ou déterminée, disons, par un rapport au rythme commun à l'humanité qui ferait qu'on frappe plus volontiers des mains, sans entraînement spécifique, dans une certaine fourchette de tempo.

scénique officielle. De fait, les applaudissements à la fin d'un spectacle sont généralement d'une brièveté stupéfiante et sont d'ailleurs souvent suivis d'une véritable débandade des spectateurs qui semblent tous doués de la faculté de quitter une salle de spectacle bondée en moins de cinq minutes une fois le rideau tombé. Comme il me faut souvent un peu plus de temps pour ranger le carnet, le matériel de captation, le caméscope, le pied photo que j'avais pu installer, je me retrouve généralement seul dans la salle.

Dans leur diversité même, ces différentes attitudes actives et passives concourent toutes au même but : elles amènent le spectateur à confirmer, par ses actions, son statut de spectateur face au spectacle et donc à acter la relation asymétrique danseur-spectateur inscrite dans l'opposition entre la scène et la salle. Les variations relatives au tempo et au rythme, en suscitant les légères variations d'attitude évoquées ci-dessus, amènent le spectateur à renouveler son attention et en même temps à réitérer son adhésion à l'asymétrie danseur-spectateur. Les moments de virtuosité rythmique sont particulièrement révélateurs de ce rapport. On appelle généralement virtuose un moment d'une pièce de musique ou de danse qui met en valeur de manière délibérée et spectaculaire l'habileté technique de l'artiste dans son domaine de spécialité³³ (cf. Artaud 1992 : 6). Dans la danse, les moments de virtuosité sont principalement de deux ordres : ils consistent soit en des moments de grande rapidité des mouvements qui accompagnent une grande rapidité rythmique, telles les secousses d'épaules (*chichirgene*) qui rappellent les secousses d'épaules dans le *Joroo* par exemple, soit en des moments d'acrobaties, notamment masculines, qu'on trouve par exemple dans une section de la chorégraphie « Gardiens de chevaux » (*Aduuchin*). Ces moments, qui peuvent apparaître à l'apprentissage moins difficiles que des mouvements moins spectaculaires ou plus lents³⁴, sont généralement donnés à apprécier pour leur technicité à la fois admirable et inaccessible à d'autres qu'à un danseur confirmé. Comme l'écrivent Bayle et Maïtreiyi, à propos d'autres genres de danses, « la virtuosité, nécessaire au dépassement vers le 'paraître' en danse baroque, vers l'oubli de soi en danse indienne [laisse] l'impression d'une insurpassable grandeur permettant ainsi l'assimilation favorable des qualités du danseur à celles de l'homme. » (Bayle et Maïtreiyi 1992 : 44). Ils déploient ainsi de manière spectaculaire le statut de spécialiste du danseur. Il n'est donc pas anodin que ce soient de tels moments qui suscitent les attitudes les plus actives de la part des spectateurs. En applaudissant de façon manifeste les moments virtuoses, les spectateurs ne se contentent pas de témoigner de leur appréciation du spectacle ; ils s'engagent aussi physiquement dans une relation asymétrique qui consacre

³³ Les joueurs de *dombra* sont par exemple friands de ces moments de virtuosité, qui consistent non seulement à articuler très vite un très grand nombre de notes sans perdre la netteté du jeu, mais aussi à jouer dans des positions inhabituelles, par exemple en posant le corps de la *dombra* sur sa hanche, sur son épaule ou derrière sa tête, en substituant un musicien à l'autre sans interrompre la mélodie, etc. Des légendes rapportent même que lors d'un concours de *dombra*, un musicien kazakh en vint même à jouer avec les pieds pour emporter la palme. Un tel exploit est resté inégalé (Hallez *et al.* 2002 : 37).

³⁴ En tant que danseur, je suis ainsi capable de faire des secousses d'épaules suscitant l'appréciation de connaisseurs mongols, mais je reste incapable de conférer à certains gestes lents, qui paraissent beaucoup plus simples sur le plan de la mécanique motrice, la qualité émouvante que leur donne une danseuse comme Odontuya.

le statut de spécialiste du danseur et leur propre statut de profane. D'une certaine façon, devant la virtuosité, on ne peut qu'applaudir. Une conséquence de cette remarque est que, malgré les apparences, le spectateur n'est pas si passif que cela dans la constitution de l'asymétrie danseur-spectateur. Loin de se contenter de s'asseoir à la place qui lui est assignée, il endosse activement, par ses attitudes passives comme par ses participations actives, le rôle qui est le sien face à la danse. Cette complémentarité, assumée de part et d'autre, des rôles de danseur et spectateur est par ailleurs confirmée par les entretiens avec les danseurs d'une part, par les micros-trottoirs avec les spectateurs de l'autre. Les premiers, interrogés sur leur plaisir à danser devant un public (on parle ici de danseurs professionnels et non de *biich*), évoquent le sentiment indicible (et de fait, les mots leur manquent souvent pour le décrire) que leur procurent les applaudissements des spectateurs à la fin d'une danse, sentiment qui pour eux récompense et couronne leurs efforts. Les seconds, interrogés sur ce qui leur a plu en particulier dans la performance, citent avec une régularité presque irritante la « qualité des danseurs » (*büjigchnii chanar*), même lorsqu'à titre personnel j'aurais tendance à trouver qu'elle laisse grandement à désirer. D'autres critères, comme l'art de la chorégraphie, la qualité du décor ou la sensibilité des compositions musicales, sont absents. Danseurs et spectateurs se trouvent donc dans une relation de complémentarité qu'ils nourrissent l'un et l'autre en renforçant réciproquement leurs rôles mutuels, non seulement au moment de la performance mais même au-delà, dans l'établissement de statuts particuliers durables, le danseur apparaissant comme un spécialiste virtuose régulièrement confirmé lors de performances dansées qui de ce point de vue sont toujours perçues comme réussies.

La contribution des spectateurs, par leurs gestes et propos, à la reconnaissance, dans l'interaction de performance, de l'asymétrie danseur-spectateur constitutive de cette interaction renvoie à la proposition théorique de Houseman (2003) de définir le spectacle en fonction du mode de relation singulier qu'il implique. Selon lui, le spectacle pourrait être distingué d'autres régimes d'interaction, comme le quotidien (« l'ethos »), le rituel ou le jeu, par les présupposés pragmatiques qui le sous-tendent. Par opposition en particulier au rituel, où les actions des différents participants sont coordonnées par une stipulation d'ordre supérieure, de façon que leurs actions aient un effet sur leurs propres dispositions (émotions, croyances, représentations mentales, etc.), dans le spectacle, c'est l'action de certains participants (acteurs, performeurs, danseurs...) qui est censée avoir un effet sur les dispositions d'autres participants (les spectateurs). Il ne s'agit toutefois pas d'y voir une simple action mécanique des danseurs sur les spectateurs : pour être efficace, le spectacle suppose l'engagement des différents participants dans leur rôle. Cela signifie d'abord que, pour les danseurs, il ne s'agit pas seulement de danser, mais de danser *pour un public*. En ce sens, le fait que le talent de la danse suppose une capacité à danser « sans timidité » (voir chapitre 5) et que l'apprentissage suppose l'intériorisation progressive d'un regard extérieur (celui du maître, celui du chorégraphe, celui du spectateur, voir chapitre 6) prend tout son sens. Le danseur est bien, dans ce sens, un spécialiste de la relation de performance. D'autre part, pour

les spectateurs il ne s'agit pas non plus de ne rien faire : leurs attitudes, leurs gestes, leurs appréciations, mais aussi leur immobilité et leur silence les engagent à jouer pleinement leur rôle dans cette relation singulière. Le modèle de Houseman rend ainsi compte de la rétroaction qui s'établit entre danseurs et spectateurs au moment de la performance. Pourtant, ce modèle est conçu pour s'appliquer à toute situation de spectacle, et donc paraît insuffisant pour rendre compte de ce qui fait la particularité de l'asymétrie danseur-spectateur.

La danse étant un mode d'expression qui se distingue des autres par sa mobilisation particulièrement importante du mouvement du corps humain, il est fréquent de considérer que le mode de perception privilégié de la danse relève de ce qu'on pourrait appeler l'empathie kinesthésique, c'est-à-dire l'aptitude à percevoir le mouvement du corps du danseur en rapport avec la perception de son propre corps. Le critique américain John Martin évoquait en 1933 la « métakinésis » par laquelle le public perçoit le mouvement (virtuose) du danseur en rapport avec la conscience de sa propre pesanteur (Martin, cité par Roquet 2002 : 26). Comme l'écrit à juste titre Godard, « [i]l est [...] impossible de parler de danse ou plus généralement du mouvement de l'autre, sans se rappeler qu'il s'agit d'une perception particulière, et que la signification du mouvement se joue autant dans le corps du danseur que dans celui du spectateur » (Godard 1995 : 227). La contagiosité de la danse s'expliquerait en partie par cette faculté à ressentir dans son propre corps le mouvement de l'autre. Toutefois, il convient de garder deux points à l'esprit. Premièrement, l'empathie kinesthésique n'opère jamais seule. D'une part, elle dépend d'une appréhension sensorielle complexe : loin de pouvoir s'opposer à la vision, la perception kinesthésique s'appuie fortement sur la perception visuelle (Godard *ibid.*). D'autre part, l'appréhension sensorielle d'un spectacle de danse implique souvent la mobilisation de sensorialités multiples, à un niveau qu'on peut dire synesthésique (le caractère spectaculaire des costumes, l'ambiance sonore, la promiscuité et la chaleur du lieu, etc.) dont la perception kinesthésique, pour importante qu'elle soit, ne constitue qu'un aspect parmi d'autres. À ce titre, il s'agit moins d'identifier des modes d'appréhension précis que de décrire des mobilisations sensorielles complexes, variables selon les situations et les genres de danse. En second lieu, il convient de rappeler que la perception kinesthésique n'implique pas nécessairement la contagiosité du mouvement. Au contraire, la notion d'empathie (kinesthésique ou autre) implique moins une fusion qu'une relation réflexive à soi médiée par la relation à autrui, une « résonance » (Wikan 1992), une capacité à « prendre la place de l'autre tout en gardant le soi et l'autre différenciés » (Jackson *et al.*, cité par Halloy 2006 : 91). C'est dans ce rapport paradoxal d'identification et de différenciation qu'il faut comprendre la relation entre le danseur et le spectateur. Ce point est d'autant plus crucial dans les cas analysés ici que la contagiosité éventuelle de la danse, qui se communiquerait du danseur au spectateur, est contrebalancée par des dispositifs inverses de mise à distance qui sanctionnent la différence entre ces deux types de participants (de manière temporaire ou de manière fixe). À ce double titre, il n'y a pas lieu d'opposer des danses

kinesthésiques (le milieu conducteur sous la yourte) à des danses visuelles³⁵ (la danse mongole scénique, faite pour être vue de loin). En revanche, ce qui les oppose est la façon dont elles mobilisent l'asymétrie entre danseur et spectateur. Sous la yourte, la position de ces derniers est interchangeable : le fait d'invertir les rôles de danseur et de spectateur au cours d'un même événement dansé est constitutif de l'efficacité de la performance. La performance au théâtre est au contraire caractérisée par l'impossibilité radicale, pour le spectateur, de prendre la place du danseur au cours de la performance, impossibilité sanctionnée à trois niveaux, celui de l'architecture théâtrale, celui de la technicité de la danse et celui de l'adhésion marquée des spectateurs à leur position distante. Au-delà d'une énumération des dispositifs, actions et perceptions qui engagent les spectateurs dans la relation asymétrique de performance, celle-ci paraît pouvoir être caractérisée, de manière propre à certains genres de performance, par la mobilisation de modes ou de régimes d'attention particuliers.

7.2.3 L'attention discontinue et la danse de caractère

L'ambiance observable dans la salle de théâtre durant la performance de danse mongole scénique permet ainsi de distinguer, de cette façon, d'autres situations de performance architecturalement et relationnellement analogues, également fondées sur la distance scène-salle et l'impossibilité d'invertir les rôles. À bien des égards, le spectateur européen que je suis n'a pu manquer d'être frappé par le manque d'attention dont les spectateurs mongols³⁶ font preuve devant les performances : souvent la lumière n'est même pas éteinte, mais, même quand c'est le cas, les gens s'occupent d'enfants turbulents, raccompagnent des vieillards, fouillent bruyamment dans leurs sacs, répondent au téléphone, sortent, reviennent, non seulement entre les numéros, mais au milieu même d'une danse, sans que cela paraisse particulièrement scandaleux aux autres spectateurs. En effet, les seuls reproches qu'on peut légitimement adresser à ses voisins de salle lors d'un spectacle mongol sont « assis, assis » (*suu, suu*), lorsqu'un spectateur reste trop longtemps debout, masquant durablement la vue de ceux qui sont derrière lui. Lors de mon enquête, le phénomène s'est produit une fois à mon encontre, parce que j'avais placé mon pied de caméra à un endroit où il s'est avéré gêner la vue des autres spectateurs, et une fois à l'encontre d'un ivrogne assis dans les premiers rangs qui se dressait intempestivement au milieu du spectacle. Personne ne songerait à gronder un enfant qui court et crie fort, une mère qui berce son bébé, un nourrisson qui pleure, une femme âgée qui quitte la salle ni même un homme d'affaires pressé qui répond au téléphone³⁷. Il est clair pourtant que non seulement les spectateurs qui adoptent un tel comportement, mais aussi

³⁵ Une typologie vers quoi semblent tendre des analyses comme celles de Cohen Bull (1997), Fournié (2012) ou Leroy (2014).

³⁶ Laissons de côté le cas des spectateurs étrangers. Peu d'entre eux sont en effet engagés dans le même processus de reconnaissance du *bii biêlgee* et attachés comme le sont les Mongols à des icônes du pastoralisme nomade.

³⁷ J'ai pu observer plusieurs fois chacune de ces petites situations, qui ne sont donc pas de l'ordre de la liste fictive.

ceux qui voudraient rester continûment attentifs au spectacle, ne peuvent manquer d'être régulièrement distraits par cette ambiance.

Ce comportement qu'on pourrait considérer comme singulièrement inattentif n'est pas sans rappeler une situation décrite par Schechner à propos d'une performance théâtrale extrêmement longue, celle de *The Life and Times of Joseph Stalin* de Robert Wilson, à la Brooklyn Academy of Music Opera House, en 1973 (Schechner 1985 : 707 ss.). La pièce en sept actes débutait à 19h et devait durer douze heures. À proximité de la salle où se déroulait le spectacle, un espace adjacent avait été aménagé avec des tables, des chaises et un buffet léger, où les spectateurs venaient s'isoler, se restaurer, se reposer ou discuter par intermittence (et pas seulement pendant les entractes) durant la performance scénique, tout au long de la nuit. Pour Schechner, cette attitude des spectateurs ne saurait être comprise, à juste titre je crois, comme un désintéret pour la pièce, mais doit être plutôt interprétée comme un prolongement de la performance, une partie intégrante du spectacle. Son analyse du profil et de l'attitude des spectateurs tout au long de la pièce l'amène à conclure que ceux qui quittent la salle de spectacle pour passer dans l'espace annexe avant de retourner dans la salle sont en fait moins des cancre de « l'école du spectateur » que des amateurs particulièrement éclairés, qui connaissent la pièce et choisissent de suivre plus en détail tel ou tel passage de leur choix. C'est pourquoi Schechner propose de parler « d'inattention sélective » (*selective inattention, ibid.*). Dans le cas du théâtre mongol, les spectateurs mongols ne semblent pas considérer que ces vacillements de l'attention soient une marque de désintéret. Quand on les interroge à la fin, ils affirment avoir adoré le spectacle et se souviennent assez bien des différents numéros. Toutefois, dans le cas de la danse mongole, deux différences significatives avec le cas décrit par Schechner méritent d'être soulignées : d'abord, ces Mongols peu attentifs ne font pas véritablement preuve d'une sélectivité consciente et bien informée, manquant les parties de la pièce qu'ils connaîtraient mieux ou qui les intéressent le moins. Au contraire, l'intermittence de leur attention est gouvernée par des éléments aléatoires et non intentionnels (enfants qui pleurent, personne âgée à aider, téléphone qui sonne, etc.). Leur comportement est susceptible de constituer une source de gêne pour les autres spectateurs qui conserveraient une attitude « attentive » : tous sont donc, au moins virtuellement, soumis à ces atermoiements de l'attention qui n'ont rien de sélectif.

En second lieu, même durant ces moments d'inattention, les spectateurs mongols ne quittent pas la salle où se déroule le spectacle, contrairement aux spectateurs décrits par Schechner. Quelle que soit la nature ou l'intensité de l'attention qu'ils accordent au spectacle, ils restent donc constamment exposés à celui-ci ainsi qu'à l'atmosphère et aux réactions de la salle, auxquelles ils peuvent se remettre à contribuer à tout moment. Pour ces raisons, plutôt que d'une inattention sélective, je propose de décrire ce mode paradoxal de participation à la performance comme une « attention discontinue ». Il reste à comprendre, toutefois, comment les gens ainsi confrontés au spectacle peuvent en ressortir avec un sentiment de satisfaction totale, aux antipodes de l'impression d'une appréhension trouée du spectacle à laquelle on

aurait pu s'attendre. Une partie de la réponse se trouve, à mon sens, dans le format des chorégraphies.

Prenons comme exemple une chorégraphie d'Altanhuyag, constituée sur le modèle d'*Aduuchin* de Sevjid, intitulée « Le beau Naadam de Mongolie » (*Mongolyn saihan naadam*) et dansée par les danseurs du Théâtre de Bayan-Ölgii (voir vidéo 42 : Beau Naadam de Mongolie).

La joueuse de *kobyz*³⁸, assise devant un rideau lourdement chamarré, se lève et salue sous les applaudissements avant de se retirer, emportant la chaise sur laquelle elle était assise. Une voix de femme annonce une danse, chorégraphiée par Altanhuyag. Le rideau de milieu de scène se lève lentement, dévoilant, au fond, les musiciens du théâtre, assis en demi-cercle devant une estrade ou positionnés sur l'estrade elle-même. Côté jardin, quatre danseurs hommes, vêtus de chemises soyeuses jaunes, de pantalons et de gilets noirs ornés de motifs kazakhs argentés, font leur entrée. Ils portent aussi de larges ceintures et des calots kazakhs assortis aux gilets, et aux pieds de grandes et souples bottes noires. Dans leur main droite, chacun d'eux tient une cravache mongole, bâton de bois terminé par une série de lanières de cuir, qu'ils font voler derrière eux et au-dessus de leur tête, tout en enchaînant pas chassés et grands jetés autour de la scène. Leur poing gauche, serré et tenu en avant, rappelle la posture du cavalier mongol, les deux rênes tenues hautes dans la main gauche, la cravache dans la droite. Le rideau n'a pas fini de se lever qu'ils se sont emparés de l'espace scénique, comme la musique, quelques instants plus tôt, s'était emparée de l'espace sonore du théâtre. Alignés juste devant les musiciens, face au public, les quatre danseurs progressent à l'unisson jusqu'à l'avant-scène, continuant à faire tourner leurs cravaches au rythme de leurs pas sautés et des accents des *dombras*, qui scandent la mélodie des *kobyz*. Après une série de tours, ils se disposent en diagonale, un genou en terre, et se tournent vers l'entrée de scène au fond, côté cour. Une première danseuse, vêtue d'une élégante robe bleu marine, corsetée, ornée de motifs d'argent et munie d'une jupe à volants typique des Kazakhs, coiffée d'un haut calot d'où sort un bouquet de plumes blanches, apparaît. Comme elle effectue un tour plein de grâce devant le premier danseur, celui-ci se lève, effectue à son tour un tour sur lui-même et se positionne debout, un poing sur la hanche. La danseuse continue vers le danseur suivant et répète le même mouvement, reproduit derrière elle par la seconde danseuse qui vient d'entrer en scène à sa suite. Lorsque les quatre danseuses sont entrées, se positionnant chacune au niveau d'un des danseurs, les danseurs quittent lentement et majestueusement la scène. Les danseuses, alignées à leur tour au nombre de quatre, face au public, effectuent différents mouvements gracieux des bras, accompagnés de petits pas et de déboulés, faisant tourner leurs jupes, dans un style gracieux et fluide fait pour contraster avec le caractère rythmé de l'entrée des garçons dans la première partie. Comme elles sont entrées, elles sortent côté cour, poursuivant leurs mouvements de bras. La musique soudain change, se fait plus tendue, plus rapide, plus

³⁸ Instrument à cordes frottées utilisé par les Kazakhs et d'autres populations d'Asie centrale.

rythmée et du côté cour jaillit un danseur qui effectue une série d'acrobaties gymniques (saut de mains, flip, etc.) au centre de la scène. Il se retire, recueillant des applaudissements tandis qu'un autre danseur surgit du côté cour, se place au centre et effectue une série de tours en l'air à partir d'une position agenouillée, recueillant des applaudissements à son tour. Tandis qu'il quitte la scène côté jardin, par l'avant, du côté jardin à l'arrière sort un autre danseur, suivi par tous les garçons (le dernier soliste acrobate les rejoint par la coulisse). Face au danseur, côté cour, entre une danseuse qui mène les filles. Les deux lignes se tressent, danseur par danseur, au milieu de la scène, en une série de petits jetés, de tours et de mouvements de cravache. Puis ils forment des couples dont chaque partenaire tourne autour de l'autre ; la ligne des filles est devant celle des garçons. Soudain tous se plient sur eux-mêmes en faisant mine de donner un coup de cravache et la musique brusquement s'arrête un instant, avant de repartir dans une vibration dont la mélodie ne se développe pas : les danseurs se relèvent et sortent en grands jetés après avoir fait le tour de la scène.

Un premier élément marquant est l'inclusion de la chorégraphie dans un spectacle conçu comme une succession de numéros, une structure très couramment adoptée. En premier lieu, le spectacle par numéros (le mongol a gardé le terme russe *nomêr'*) se caractérise par l'absence de fil directeur narratif, comme ce serait le cas dans un ballet par exemple. Il consiste principalement en une juxtaposition, plus ou moins subtilement articulée, de numéros relevant de différents genres de performance : différents types de chant (chant long, chant court, etc.), danse, solos, morceaux de groupe, tout comme dans les « spectacles pour touristes », visant à faire valoir à la fois les talents locaux et la diversité des arts mongols. Au-delà de l'aspect pratique du spectacle par numéro (mise en scène rapide, aucune nécessité de répétition générale, flexibilité dans l'ordre, l'ajout ou le retrait d'un élément du spectacle, etc.), un certain équilibre est recherché dans la variété des numéros, ainsi qu'un certain dynamisme dans leur enchaînement : on alterne morceaux lents et morceaux rythmés, on évite de se faire suivre trop de numéros relevant du même genre, on garde les morceaux les plus brillants pour la fin, etc. Enfin, malgré la prédominance du chant et de la musique, la présence de la danse y est généralement considérée comme indispensable.

À l'image du spectacle dans son ensemble, la chorégraphie elle-même apparaît totalement étrangère à un quelconque principe narratif. La structure en est relativement simple : 1) entrée des garçons, sur une musique bien rythmée, qui font une danse de garçons ; 2) ils sont rejoints par les filles, qui font avec eux une danse de couple, sur une musique tout aussi rythmée mais plus légère ; 3) sortie des filles, le plateau est libre pour les acrobaties des garçons, sur une musique encore plus rapide ; 4) retour des filles, danse de couple finale et sortie. Les seuls éléments structurants semblent être la complémentarité garçons-filles, qui se rejoignent autour de gestes habituels des danses mongoles sur un rythme commun d'une part, et de l'autre une forme de structure dynamique musicale (thème des garçons, thème des filles, point culminant avec les acrobaties, conclusion), à l'exclusion de tout principe narratif. Or, il en va de même de

bon nombre de chorégraphies de la danse mongole, qu'elles mettent en scène des filles³⁹, des garçons⁴⁰, ou les deux⁴¹. Elles mettent en scène, comme cela a été noté également chez Moiseev, leur modèle, le caractère exemplaire d'une jeunesse sexuée, dynamique, joviale (Shay 2002 : 9) et, dans notre cas, typiquement mongole. Toutefois chez Moiseev, cette thématique est généralement exprimée à travers une trame narrative, même ténue, que ce soit la rencontre amoureuse (*Poème des environs de Moscou, Suite de danses russes*) ou un motif de type « *fun in the village*⁴² » (*ibid.*), qui enchâsse d'ailleurs bien souvent une rencontre amoureuse. Or, dans les danses mongoles, même ces éléments ténus de narration ou de situation semblent effacés au profit du déploiement des caractéristiques expressives de la chorégraphie (dynamique, couleurs, changements de rythme, etc.). Leur intérêt réside notamment dans la prestation « professionnelle » (c'est-à-dire reflétant une technicité virtuose qui nécessite une spécialisation, voir chapitre 2) des danseurs, étroitement associée à des traits saillants dotés d'une forte valeur identitaire tels que le costume ou la couleur musicale, ou plus encore des thèmes iconiques de la mongolité (voir chapitre 1) : l'allure du cheval et la chevauchée (*Jalam Har, Aduuchin*, « Gardiens de chevaux »), la traite (*Saal'chin*, « Laitières »), la quenouille (*Eerüült*, « Les quenouilles »), etc.

Un tel mode de composition peut être mis en lien direct avec les observations précédentes sur l'attention discontinue comme modalité d'attention efficace au théâtre. D'une part, l'attention discontinue n'empêche nullement d'être baigné dans une ambiance sonore continue, le spectateur quittant rarement la salle. Ensuite l'absence de structure séquencée à suivre dans un ordre déterminé pour apprécier la danse permet paradoxalement à un spectateur intermittent de profiter pleinement d'une danse à laquelle il n'a prêté qu'une attention partielle. Enfin, les changements de tempo sont souvent marqués par une attention plus focalisée et par des *claps*, comme on l'a vu ci-dessus, ce qui rappelle l'attention des moins attentifs vers la scène aux moments clés. Dès lors, même sans prêter une attention suivie au déroulement de la chorégraphie dans sa succession temporelle, on peut, en jetant un œil quelques secondes à chaque étape, en percevoir l'essentiel. La thématique de la danse, par exemple la joyeuse chevauchée des jeunes gens, hommes et femmes, est alors perçue à travers une série discontinue d'actualisations rythmiques et genrées différentes d'une même thématique, moins faites pour se succéder que pour se recombinaison, toujours dans la même actualisation d'une grande figure ou d'une grande thématique iconique de la mongolité, selon les moments de discontinuité d'attention de chacun. C'est ainsi que les spectateurs à l'attention discontinue sont, paradoxalement, très efficacement exposés aux effets des chorégraphies,

³⁹ *Mongol büsgüi* (« Femme mongole »), *Shigshregt* (« Secousses »), *Torguud Sevger* (« Jeune femme torguud »), *Eerüült* (« Les quenouilles »), etc.

⁴⁰ *Tohuu Goson n'* (« Les tohuu » [chausses de feutre des Torguud]), *Jalam Har*, etc.

⁴¹ *Aduuchin* (« Gardiens de chevaux »), *Hödöö nutgiin zaluus* (« Jeunesse de la campagne »), *Chichirgene* (« Secousses »), *Coglog Zaluus* (« Jeunesse dynamique »), *Joroon Joroo* (« L'ambleur »).

⁴² Shay désigne de ce terme des chorégraphies mettant en scène des moments festifs, faits de jeux, compétitions, danses collectives, dans des communautés villageoises pittoresques.

dont ils sont amenés à apprécier conjointement la dimension esthétique et la dimension thématique, l'une renforçant immanquablement l'autre. Pour cette raison, plutôt que d'opposer au spectateur comme danseur virtuel sous la yourte une figure abstraite de spectateur passif, je préfère mettre en valeur la figure qui se dégage de la confrontation entre les attitudes du spectateur attentif voisines de celles de nos théâtres et l'ambiance d'attention discontinue qui s'en éloigne, je propose donc de parler ici de « spectateur exposé⁴³ » aux thématiques de la chorégraphie⁴⁴, par opposition au « danseur virtuel » sous la yourte. Ainsi, le genre des danses de caractère non narratives, fondé sur l'articulation entre le déploiement de grandes figures iconiques de la mongolité et la virtuosité distante du danseur, s'articule avec les modalités d'attention discontinue décrites lors de la performance dans le théâtre pour « exposer » le spectateur aux thématiques de la danse.

Je ne voudrais pas toutefois que cette expression de « spectateur exposé » prête à confusion : elle reflète moins une quelconque passivité de l'attitude du spectateur à l'égard du spectacle qu'elle ne synthétise un modèle de son mode de participation à ce spectacle. Ainsi, la combinaison de l'adhésion des spectateurs à l'asymétrie danseur-spectateur et de la complémentarité qui unit chorégraphie de caractère et attention discontinue contribue à faire du spectateur un agent non seulement sensible à la dimension expressive de la danse, mais exposé à la dimension thématique de la chorégraphie, alors même qu'il n'y prête qu'un regard relativement distrait. Un tel point de vue permet notamment de dépasser l'idée selon laquelle les thématiques identitaires déployées dans les chorégraphies passeraient au cours de la performance du statut de représentation scénique à celui de représentations mentales dans le cerveau des spectateurs. Au contraire, l'apparente simplicité thématique des danses mongoles contraste nettement avec la force de l'adhésion des spectateurs à ces valeurs. Mon analyse suggère une autre façon, fondée sur les modalités de participation du spectateur à la performance et les affects qui le traversent durant ce moment, de mettre en lien ces deux aspects.

En participant, de différentes manières, à l'événement dansé, les spectateurs adhèrent activement à l'asymétrie danseur-spectateur constitutive de la relation de performance, de façon complémentaire dans les deux situations examinées. D'une part la performance sous la yourte, au cours du *nair* mongol (fête domestique), ne se réduit pas à un moment de mise en actes de « traditions » ancestrales et coutumières : tout en s'insérant dans la structure du *nair*, auquel elle contribue de manière significative, elle instaure un registre relationnel particulier au sein duquel le spectateur apparaît aussi comme un danseur virtuel. D'autre part, la performance de chorégraphies de danse mongole scénique au théâtre, dans les contextes de

⁴³ L'expression m'a été suggérée par C. Stépanoff.

⁴⁴ Comme le fidèle bouddhiste qui assiste à la lecture des livres sacrés en tibétain par le lama, non pour en écouter ou en comprendre le sens, radicalement inaccessible, mais pour être « exposé » aux bienfaits que l'énonciation de ces prières apporte à celui qui les entend.

fêtes communautaires *bayar* dans lesquels elle prend place, permet un décentrement de l'analyse de la configuration scénique qui contribue à mettre en évidence la figure du spectateur exposé. Mais la différence réside aussi dans le fait que, dans un cas, on a non seulement une dimension plus motrice des réactions du spectateur, mais une interchangeabilité stipulée des rôles, qui contribue à une circulation des énergies favorisée par la proximité et la disposition circulaire imposées par la yourte, tandis que dans l'autre on a au contraire un renforcement constant de l'asymétrie danseur-spectateur, matérialisée dans la scène. Ces deux façons d'organiser la relation danseur-spectateur, dans l'interchangeabilité d'une part, dans la distance confirmée de l'autre, ont des conséquences directes sur deux plans, celui de l'apprentissage des danseurs et celui du type de relations vécu par les spectateurs.

Du point de vue de l'apprentissage des danseurs, les *biich* profitent de la performance sous la yourte pour s'améliorer, regarder et apprendre (voir chapitres 4 et 6), mais aussi participer progressivement, tandis que la performance au théâtre confirme au contraire la distance inaccessible à laquelle, pour les profanes, se trouve le danseur. La performance fait ainsi ressortir la différence : pour être danseur professionnel, il faut suivre des cours, répéter, faire carrière. Pour être *biich*, il convient plus simplement, du moins selon ces idéaux-types, de danser avec les autres *biich*⁴⁵.

D'autre part, ces deux modèles de performance s'inscrivent chacun dans un contexte festif propre, le *nair* domestique d'une part, le *bayar* communautaire de l'autre, chacun visant à valoriser un ordre de relations particulier. Ainsi, le *nair* est, dans son étymologie même, conçu comme le lieu des « bonnes relations » par excellence, la racine *na-* renvoyant, selon Legrand, à cette idée (Legrand 1997 : 83, cf. aussi Legrain 2014 : 197). La fête annuelle de *Cagaan sar*, correspondant au Nouvel an bouddhiste célébré à une date particulière par les Mongols, constitue, d'après les ethnographies qui lui ont été consacrées, une occasion particulièrement intense de visites réciproques non seulement au sein des familles mais au sein des réseaux. L'organisation de la réciprocité des visites (voir Michelet 2013 : 172 ss., Ruhlmann 2015 : 302 ss.), tout en favorisant, selon les participants, la circulation du « bonheur » (*hishig*, *ibid.* 308), est aussi fondée, comme l'est de manière plus large la relation d'hospitalité, sur la complémentarité et la réciprocité des relations hôte-visiteur : le visiteur d'aujourd'hui est toujours, virtuellement, l'hôte de demain. À travers le mode de participation du « danseur virtuel » dans la danse sous la yourte, c'est justement la double dimension asymétrique et interchangeable d'une même relation dont chacun est amené à faire l'expérience. Inversement, le *bayar* est caractérisé par une égalisation formelle de tous les membres d'une communauté donnée (entité administrative, corporation, entreprise, école, institution locale, etc.), rassemblée autour de l'autorité incarnée, pour tous, dans les représentants de l'institution, qui se chargent notamment de l'organisation de l'événement et de la distribution des

⁴⁵ On gardera à l'esprit qu'il s'agit avant tout de modèles. Dans la réalité, les deux modèles s'interpénètrent, avec cependant une plus forte influence de la danse mongole scénique sur le *bii biêlgee*, que l'inverse, comme cela a déjà été relevé au chapitre 3 : par exemple, les *biich* aussi répètent et ouvrent des cours.

récompenses. Ces représentants sont souvent considérés comme d'éminentes et inaccessibles autorités, de la même façon que le danseur est confirmé, par les spectateurs au théâtre, comme un spécialiste distant et inaccessible à qui, d'une certaine façon, on ne peut que s'en remettre. Toutefois, ces analogies entre les relations sociales mobilisées par la fête et la façon dont se construit la relation danseur-spectateur au sein de la performance dansée, si elles permettent d'émettre une hypothèse sur un des lieux d'efficacité de la danse, ne permettent pas d'expliquer en quoi celle-ci amène les gens à y adhérer pleinement. Pour le comprendre, il faut se tourner vers la dimension affective de la performance dansée.

En effet, ces deux modes de participation sont également caractérisés par une tonalité affective partagée, caractérisée par une dimension réflexive essentielle. Contrairement à Jeanne Favret-Saada, tellement « prise » par ses séances de désorcellement qu'elle en ressort en ayant oublié le détail de ses interactions avec la désorceleuse (Favret-Saada 2009 : 155), les spectateurs ne sont pas « pris » dans l'événement d'une façon qui oblitère leur mémoire de l'événement. L'affect collectif qu'ils partagent au cours de l'inauguration, et auquel ils contribuent par leurs attitudes, cris, applaudissements, prises de photos, etc., ne peut être compris comme la génération d'un mouvement de foule, englobant indistinctement les individus. Leveratto invoque la nécessité de prendre en compte la dimension réflexive, parce que partagée, de l'affect suscitée lors de la performance théâtrale. Tout en mettant en exergue le plaisir de cette expérience de « partage des sens » (Leveratto 2006 : 75), il insiste principalement sur l'importance de l'identification du spectateur aux émotions du personnage fictif de théâtre, suggérant par exemple que le spectateur éprouve de l'effroi à l'instar du personnage qui voit surgir devant lui, dans le cadre fictif, un spectre. L'hypothèse d'une telle identification empathique, propre à un théâtre de type aristotélien paraît en revanche peu utile s'agissant de danses n'ayant quasiment aucune composante narrative et ne mettant pas en jeu de personnages susceptibles de mettre en abyme l'émotion qu'on cherche à produire chez le spectateur. De même, l'analyse des émotions dans le cadre rituel semble vouée à échouer devant les danses mongoles. En effet, les auteurs décrivent notamment les rites d'affliction comme des processus complexes visant à faire passer le patient d'une émotion de crainte, de fuite ou de soumission à une relation de rire, de prédation ou de domination à l'égard des puissances supposément source de leurs afflictions (Berthomé et Houseman 2010, Bonhomme 2008). Parce que les danses que j'observe ne mobilisent pas plus d'émotions interpersonnelles définies que de personnages de fiction susceptibles de les incarner, il paraît peu fructueux d'essayer de décrire le ressenti partagé par les spectateurs en termes d'émotions. En revanche, la notion d'affect, caractérisée selon Favret-Saada par son intensité distinctive et selon Humphrey par sa « tonalité » (*tone*) oscillante régulée par la réflexivité des participants de façon à maintenir les émotions personnelles dans un état de latence qui empêche leur expression spontanée, paraît fructueuse. Elle permet en effet de rendre compte des manifestations d'appréciation des spectateurs au moment de la performance, en même temps que de la dimension contagieuse, partagée et surtout réflexive de celle-ci, sans céder pour

autant au fantasme d'une « psychologie des foules » mécaniquement commandée par le déclenchement du spectacle. Or, j'émetts ici l'hypothèse que cet affect constitue la dimension sensible du système relationnel qui se tisse au sein de la performance. Par contraste avec les émotions mises en jeu dans les interactions de type rituel, qui reposent sur une condensation de relations interpersonnelles, l'affect ainsi défini, qui témoigne à la fois de l'adhésion des spectateurs à l'asymétrie danseur-spectateur et de la réflexivité qui structure leurs relations horizontales, paraît à bien des égards une dimension essentielle de la performance de type spectacle. Ce point sera approfondi dans le chapitre suivant, en corrélation avec la façon dont le spectateur mongol est amené à se sentir membre non d'un réseau familial ou d'une communauté locale, mais de la nation mongole. L'analyse d'une troisième situation de performance, l'inauguration du Naadam national, permettra d'avancer des hypothèses à ce sujet.

Chapitre 8. Naadam : la nation en liesse

En Mongolie, il existe un événement qui, à lui seul, rassemble toute la nation : il s'agit de la fête nationale ou Naadam¹, parfois appelé le « Grand Naadam des Mongols », *Mongolyn Ih Naadam*, parfois « fête nationale » (*ulsyn bayar*). L'ampleur de l'événement et sa dimension nationale officielle sont étroitement associées. Établi depuis le début des années 1920 à la date fixe du 11 juillet, le Naadam national commémore officiellement, par le choix de cette date, la victoire des forces révolutionnaires et indépendantistes sur la dictature sanglante de von Ungern à Uрга (l'ancienne Ulaanbaatar) et la proclamation d'un gouvernement indépendant et d'un nouveau régime le 11 juillet 1921². Le Naadam contemporain, toujours célébré à cette date pour la fête nationale, voit pourtant la dimension de commémoration révolutionnaire atténuée au profit de la valorisation d'une appartenance nationale commune à tous les Mongols de Mongolie. Si le Naadam a fait l'objet de nombreuses descriptions et analyses, mettant en évidence son histoire, sa dimension symbolique, ses aspects rituel ou politique, les travaux sont généralement consacrés à la mise en valeur des « trois jeux virils » (*eriin gурoan naadam*). Or, si ceux-ci semblent bien constituer un élément essentiel de l'événement, limiter l'analyse du Naadam à l'analyse des « jeux virils » revient à passer sous silence d'autres aspects importants de la cérémonie nationale, notamment la très prisée cérémonie d'inauguration, et la façon dont la danse y est mobilisée de manière particulièrement efficace. Le présent chapitre a pour objet de montrer en quoi la danse joue un rôle crucial dans l'efficacité du Naadam pour « rassembler » la nation mongole, et plus précisément pour générer chez tous les Mongols l'adhésion à un sentiment d'appartenance nationale.

Dans l'analyse du Naadam mongol, ce sont de fait les jeux virils qui ont focalisé l'attention des chercheurs³. Les « trois jeux virils » que sont la lutte mongole (*böh barildah*), le tir à l'arc (*sur harvah*) et les courses de chevaux (*hurдан moriny uraldaan*), apparaissent constitutifs de l'événement : ils s'appellent « *naadam* », comme l'événement dans son entier⁴ et servent de base aux formules propitiatoires échangées durant cette période : Que les lutteurs soient forts,

¹ Le lecteur trouvera parfois des graphies alternatives, comme Nadom (ex. Aubin 1973).

² Ce nouveau régime précède de peu l'installation (en 1924) de la République populaire de Mongolie.

³ Voir notamment Sampildendev *et al.* 2006, Kabzińska-Stawarz 1991, Lacaze 1995, 1999-2000, 2010b, Zorig 1960, Hamayon 1990a, 2012, Aubin 1973, 2012.

⁴ Le même terme de *Naadam* est employé pour désigner l'événement dans son ensemble et chacun de ses composantes agonistiques, les « jeux » virils. Pour éviter tout risque de confusion, je désignerai, suivant l'exemple de Lacaze (1999-2000 : 73) le premier comme Naadam avec une majuscule, en évitant autant que possible de le traduire, et je considérerai le second comme un terme uniquement mongol, écrit en italiques et avec une minuscule (*naadam*) et accompagné autant que possible de sa traduction française convenue par « jeu ».

que les chevaux soient rapides, que les archers soient habiles⁵. De nombreux auteurs décrivent les « jeux virils » du Naadam d'aujourd'hui comme l'héritage d'un rite saisonnier estival, associé au « culte à l'ovoo ». Ces jeux à base principalement agonistique seraient, dit la légende, un héritage, aujourd'hui standardisé sous forme de sports nationaux, des compétitions organisées par les guerriers nomades au temps de l'Empire pour tester leurs compétences guerrières (tir à l'arc, lutte) et celles de leurs chevaux (course) (Kabzińska-Stawarz 1991 : 83). Toutefois, il convient de rappeler que la stabilisation des « trois jeux virils », intervenue semble-t-il au XVII^e siècle (Aubin 2012 : 94), a tardivement intégré les courses de chevaux, dont l'origine pourrait bien être tibétaine (Lacaze 1999-2000 : 75), et que dans les années 1990, alors que le tir à l'arc souffrait d'une certaine défaveur, le tir d'osselets, ordinairement réservé aux « jeux d'hiver » (Lacaze 1995), s'est vu intégrer aux compétitions officielles du Naadam national, portant le nombre des « trois jeux virils » à quatre, sans que l'expression cesse d'être utilisée pour autant⁶.

Le Naadam est généralement perçu comme typique d'un rituel saisonnier estival, stabilisé à l'époque de Kubilai (1267), marquant en particulier, selon le calendrier nomade, l'installation sur les pâturages d'été en même temps que l'ouverture de l'automne et « le début des préparatifs d'hiver » (Lacaze 1999-2000 : 77). Ce mouvement saisonnier est étroitement associé au « culte à l'ovoo », moment rituel du début de l'été dédié aux esprits des lieux. Les ovoo sont des cairns rituels qui marquent les crêtes, les cols, les montagnes du paysage mongol : ils accueillent à la fois l'hommage des visiteurs de passage et sont le lieu d'offrandes et de prières périodiques. Le « culte à l'ovoo » (*ovoony tahilga*, Sampildendev *et al.* 2006 : 150 ss.) est également fortement mis en lien avec la manifestation d'un rassemblement clanique mettant en œuvre la solidarité des lignages locaux autour de l'autorité des aînés, mobilisée à un double titre politique et rituel (cf. Humphrey 1995 : 142 ss., Hamayon 1990a : 717-719).

Ce lien avec un rite saisonnier estival explique peut-être pourquoi les jeux virils du Naadam se voient fréquemment attribuer une signification symbolique en lien avec la virilité, la fertilité et plus généralement la reproduction des forces vives. Selon Hamayon, chez les Bouriates, ce qui s'appelle Naadam serait constitué de danses et de jeux rituels saisonniers liés à une symbolique de fertilité et de reproduction, le terme *naadam* lui-même évoquant à la fois la notion de « jeu » ou « divertissement » et celle « d'accouplement », en particulier le frai des

⁵ *Böh n' hüchtei, mor' n' hurdan, sum n' mergen baig.*

⁶ Lacaze résume ainsi la situation contemporaine en ce qui concerne les trois jeux virils : « Les trois « jeux » ne sont pas également présents dans ce type de fêtes. Ainsi le tir à l'arc semble y être de plus en plus rare. Le décret édicté par le gouvernement en 2003 pour en imposer la tenue dans tout Naadam est en fait inapplicable, faute de tireurs. Si l'utilisation des armes à feu, dès la fin du XIX^e siècle, a contribué à la désuétude du tir à l'arc, c'est l'extension de la pratique aux femmes, dans les années 1940, qui semble avoir entraîné sa disgrâce définitive (Lacaze 1999-2000 : 115). En revanche, le tir d'osselets qui avait acquis le statut de *naadam* en 1998, est depuis 2006 accueilli, lors du Naadam national, dans le stade d'Ulaanbaatar. Si mon appréhension peu approfondie des jeux virils en tant que tels me permet de nuancer ce propos, je dirais que lors de mon terrain, à partir de 2010, je n'ai pas constaté de discrédit particulier jeté sur la pratique du tir à l'arc. La « disgrâce définitive » annoncée par l'auteur semble avoir depuis été contrée, peut-être grâce à l'inscription des jeux virils au Patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO en 2010, en particulier dans les provinces occidentales où le tir à l'arc urianhai, légèrement différent du tir à l'arc halh, semble faire l'objet d'un regain d'intérêt.

poissons et la reproduction des oiseaux (Hamayon 1990a : 492-499). L'association des jeux et des danses dans ce type de contexte jouerait ainsi le rôle d'une offrande aux esprits-maîtres des lieux et plus généralement à la « surnature », contre-don offert en contrepartie de la prospérité et de l'abondance obtenues ou à venir. Dans le cas des Mongols de Mongolie, la lutte, jouant en particulier un rôle de quasi-rite de passage pour les jeunes gens, viserait à la fois à la production de la virilité et à la reproduction des forces vives (Kabzińska-Stawarz 1991 : 86, Lacaze 1999-2000 : 81). Les courses de chevaux, visant à sélectionner l'excellence, seraient un spectacle particulièrement apprécié par les esprits (Marchina 2009 : 34, Kabzińska-Stawarz 1991 : 93), tandis que le tir à l'arc jouerait un rôle apotropaïque et purificateur, l'arme de jet visant à écarter le malheur (Kabzińska-Stawarz 1991 : 102). Les jeux virils qui prennent place dans ce cadre auraient ainsi, dans une perspective inspirée du structuralisme ou du fonctionnalisme, une double vocation, d'une part de rassemblement-rivalité au sein de lignages parents se retrouvant pour un rite saisonnier, d'autre part de spectacle-offrande visant à réjouir les esprits des lieux en cette même occasion.

Tout en reconnaissant cette forte dimension rituelle aux jeux du Naadam, les auteurs montrent que l'instrumentalisation politique des jeux virils est historiquement antérieure à son institutionnalisation en tant que fête nationale au début des années 1920. Pour Kabzińska-Stawarz, le Naadam était, au temps de Gengis Khan, célébré en signe de victoire, ce dont des aspects comme la parade militaire, l'ostension des bannières ou la glorification des héros nationaux, constitueraient les principales survivances aujourd'hui (Kabzińska-Stawarz 1991 : 82). Dès la période gengiskhanide, il semble que les tournois de lutte aient pu être considérés comme des substituts aux rivalités militaires, les princes combattant ainsi par champions interposés (Lacaze 1999-2000 : 78). Les jeux apparurent aussi, à partir du XVII^e siècle, époque où ils furent stabilisés au nombre de trois, et plus encore à partir de la réorganisation administrative mandchoue (Aubin 2012 : 94), comme un lieu non militaire où s'exprimaient des rivalités entre « bannières » (entités administratives supérieures) ou encore comme un moyen pour les aristocrates de manifester leur pouvoir sur le peuple, en faisant triompher leur champion, ou à défaut en prenant à leur service le vainqueur (Lacaze 1999-2000 : 78). Aujourd'hui, c'est la dimension sportive, standardisée, conforme à un règlement national, avec une organisation fédérative, suivant l'organisation administrative du territoire mongol en nation / province / district, qui apparaît caractéristique des « jeux virils », conduisant même, dans certains cas, d'anciennes pratiques occasionnelles des éleveurs en professions où il est désormais possible de faire carrière. Mais, loin que les fonctions rituelle ou symbolique d'une part, politique et identitaire de l'autre, du Naadam, s'opposent l'une à l'autre, le Naadam national contemporain transposerait, selon Lacaze, cette dimension symbolique de « rite de renouveau », autrefois locale et clanique, à l'échelle nationale, faisant en quelque sorte de tous les Mongols les membres d'un grand « clan » national rassemblé pour un rite de renouveau estival annuel (Lacaze 1999-2000 : 73-74 et 120-121).

Ces différentes interprétations du Naadam, rite, jeu, sport et événement national, ne paraissent pas mutuellement exclusives : elles reflètent au contraire la richesse des valeurs qu'il est possible d'indexer sur cet événement majeur pour les Mongols aujourd'hui, et il faut reconnaître que les Mongols eux-mêmes ne s'en privent pas. Toutefois, elles ont en commun de considérer l'événement Naadam et les trois jeux virils (*eriin gurvan naadam*) qui le composent comme plus ou moins équivalents. Or il apparaît insuffisant, d'un point de vue méthodologique, d'expliquer la dimension rituelle d'un événement public à travers la mobilisation d'éléments isolés présentés comme des survivances renvoyant à un contexte autrefois rituel de la pratique ; cela ne fait que renvoyer l'explication de l'efficacité de l'événement à un autre type d'événement auquel nous n'avons plus accès. Mais surtout le Naadam national et les Naadam ruraux qui célèbrent, à sa suite, la fête nationale à travers chaque entité administrative du territoire mongol, possèdent des éléments qui dépassent la simple organisation des jeux virils, telle qu'elle peut encore se pratiquer lors du culte à l'*ovoo* ou d'événements locaux (mariage, coupe de cheveux, anniversaire de districts, etc.). Prendre le parti de considérer le Naadam et les jeux virils comme équivalents l'un de l'autre amène à laisser de côté de nombreux éléments constitutifs du déroulement actuel de la fête nationale, tels que les défilés militaires, les activités festives informelles (repas entre amis, stands forains, etc.), et surtout la performance dansée, qui apparaissent au contraire extrêmement importants dans l'appréciation de l'événement par les Mongols comme par les étrangers. Par conséquent, de tels points de vue amènent également à minimiser, au-delà des notions de jeu, de rite et de sport, la dimension de performance, au sens de spectacle, pourtant inhérente à la fête nationale. Si les jeux virils constituent incontestablement un élément crucial du Naadam national, la cérémonie d'inauguration (et son pendant mineur, la cérémonie de clôture) contribue pourtant à leur donner un cadre singulier. Constituée principalement sur la toile de fond de la danse, cette cérémonie très chorégraphiée n'ouvre pas seulement le temps des jeux virils : elle les met en scène, de façon iconique, au sein d'une brillante chorégraphie très admirée à travers tout le pays. Au-delà de l'inauguration elle-même, le Naadam n'est-il pas, grâce à la télévision entre autres, la principale occasion qu'a la Nation mongole de se donner à voir à elle-même ?

Si le premier enjeu de ce chapitre est de revaloriser le rôle de la danse dans le Naadam, à cet enjeu ethnographique et théorique local s'en attache un plus large, qui vise à repenser le rôle mobilisateur des événements publics, en particulier lorsqu'ils font appel à la danse tout en comportant une forte dimension « rituelle ». Durkheim est l'un des premiers à avoir considéré les grandes cérémonies nationales comme des formes de rites séculiers (Durkheim : 2007 [1912] : 342 ss., 600 ss.). Comme Mauss dans *l'Esquisse d'une théorie générale de la magie*⁷ (2003 [1950] : 1 ss.), il invite à une analyse de l'événement rituel au-delà du contexte liturgique et, plus généralement, religieux, qui constituait, jusqu'au début du XX^e siècle, un angle

⁷ Le texte est paru initialement en 1902-1903 dans *L'année sociologique*, en collaboration avec Henri Hubert.

d'approche privilégié des approches sur cette question (cf. Cuisenier 2006 : 20-21). Cette prise en compte des rituels profanes par deux des pères fondateurs des sciences sociales en France ne témoigne pas seulement d'une laïcisation, accompagnant celle des sciences religieuses à la même époque, d'un objet généralement fortement associé à l'idée de religion ou de religiosité. Elle est aussi, sur un plan épistémologique, une invitation à analyser le rituel et, ce faisant, tout type d'événement public apparenté, moins comme la mise en actes d'une théologie ou d'une mythologie préexistantes que comme une action collective dotée d'une efficacité propre (Durkheim 2007 [1912] : 594 ss., Mauss 2003 [1950] : 4 ss.). Il ne ferait pas sens de s'évertuer à répertorier tous les chercheurs qui ont, peu ou prou, de façons très différentes et sur les terrains les plus disparates, répondu à cette invitation. Concentrons-nous plutôt sur deux grandes tendances des approches anthropologiques consacrées à la question de l'efficacité politique des événements publics en général, et de la danse en particulier.

Une première approche consiste à voir dans les événements publics et performances à connotations politiques et sociales le lieu où sont exhibées des modélisations, mises en scène et reconfigurations de l'ordre politique et social. De fait, que celles-ci soient intentionnelles et instrumentalisées au service d'un pouvoir politique donné (les spectacles mythologiques à la cour du roi soleil, par exemple) ou qu'elles reconfigurent, de manière inconsciente ou subreptice, un ordre social donné, elles ont en commun de postuler un rapport singulier entre le contenu, thématique, narratif, symbolique, de l'événement en question et la structure des rapports sociaux ou de pouvoir qui sous-tend le groupe, la culture ou la société dans lesquels elle s'inscrit. Or, premièrement, une telle correspondance terme à terme est dans les faits rarement observable, et un rapport indirect (d'inversion, de fragmentation, de déformation, etc.) laisse une place non négligeable à l'arbitraire de celui qui conduit l'analyse dans l'établissement de correspondances pertinentes entre la forme propre d'événements publics à des structures sociales repérées par ailleurs (cf. par exemple Handelman 1998, Pradier 1997). Ce type d'approche n'est d'ailleurs pas très éloigné d'un aristotélisme s'efforçant d'expliquer le paradoxe qui voudrait que de la représentation d'actions immorales et noires surgisse un indicible plaisir et même une édification morale. Ce paradoxe paraît justement d'autant plus reconduit qu'il est moins résolu par des approches de ce genre. En second lieu, elle suppose qu'en dehors de l'événement mentionné il existe des structures sociales ou politiques ou des valeurs bien établies, organisant des groupes d'humains de manière relativement fixe, ce qui n'est pas nécessairement le cas : de tels événements interviennent aussi bien dans des contextes stables que dans des périodes de crise, et sont souvent décrits comme tellement polysémiques que leur sens peut changer en fonction des contextes (Cannadine 2006, Giurchescu 2001). Ensuite, elle semble reposer sur le postulat qu'il existe une correspondance de fait entre ce qui est de l'ordre de la représentation publique (la mise en scène d'allégories, de mythes, de récits, de symboles sous forme de défilé, de danse, de pièce de théâtre, etc.) et ce qui est de l'ordre de la représentation mentale (cf. Sperber 1996 : 110-111) ; le déploiement de performances induirait spontanément chez ceux qui y assistent des représentations communes. En d'autres

termes, ce type d'approche, s'il permet éventuellement de constater des correspondances pertinentes, à différents niveaux, entre organisation interne d'événements publics et organisation sociale et politique, ne permet pas véritablement d'analyser les ressorts de l'efficacité de tels événements publics. Cela ne fait que reconduire la question : pourquoi certains types de performance sont-ils si efficaces pour générer certains types de valeurs ? Et dans notre cas, pourquoi la performance dansée est-elle si efficace pour générer des valeurs de l'ordre de l'identité collective ?

Une autre approche, plutôt caractéristique des études en danse, consiste à l'inverse à cerner la genèse du politique et du social au sein des interactions générées dans une situation donnée. Cela conduit à privilégier l'ordre du « micro-politique » plutôt que l'ordre social et « macro-politique » de la cité. Les interactions dansées, par leur dimension corporelle évidente, sont ainsi analysées, bien souvent, comme le lieu où s'expérimentent, de façon privilégiée, des relations de parenté (Grau 1995), des relations d'ordre communautaire (Y. Guilcher 1996) ou « homosocial » (appartenant à la même catégorie sociale, Hamera 2010 : 123), des relations genrées (Cowan 1990), ou des relations à l'autre et à soi renvoyant à l'individualité démocratique idéale (Bigé 2015, Novack 1990). Ces approches sont de manière significative principalement fondées sur des cas de danses « participatives » dites « sociales » (bal, jam de danse contact, etc.), rituelles ou sur des analyses du quotidien routinier de danseurs professionnels. Elles ont l'avantage de proposer une analyse fondée sur des relations dont les danseurs peuvent faire une expérience inédite grâce à la situation dansée. Elles ont aussi la limite de leur avantage : elles excluent l'impact de la pratique dansée sur d'éventuels spectateurs, pourtant largement présents dans ce type de situations. De la sorte, il est difficile d'étendre ce modèle du micro-politique, dont seuls quelques participants danseurs font l'expérience, à des cas, comme le nôtre, où l'efficacité de la danse tend à toucher une nation entière, en particulier une nation de spectateurs de danse, à moins de considérer les spectateurs comme des participants à part entière.

Pour répondre à la question de l'efficacité politique de la danse, ce chapitre se propose, à travers l'analyse du « Grand Naadam » national comme événement public comportant des éléments chorégraphiques et rituels, de rendre compte de l'articulation sensible de ces deux aspects, le contenu thématique de l'événement d'une part, les modalités de participation de l'autre. Ce chapitre fait le choix d'analyser l'efficacité du Naadam en centrant la description non sur les jeux virils, leur symbolique et leur histoire à travers les Naadam national et locaux, mais sur le rôle de la danse comme un moment exemplaire de cette cérémonie. Trois éléments souvent passés sous silence, l'organisation et l'ambiance du Naadam de la capitale, l'analyse de la cérémonie d'inauguration comme spectacle et rituel et l'ethnographie des réactions du public vont m'amener à formuler une hypothèse quant à l'efficacité de la mobilisation des danseurs au sein de l'événement Naadam. L'enjeu est alors de rendre compte de la façon dont cet événement amène les Mongols à se considérer comme Mongols, appartenant à une même nation mongole, et à considérer la danse mongole comme un symbole national.

8.1 Une ville en fête, un pays en liesse

Si l'événement qui focalise mon intérêt, au moment de l'enquête, est l'inauguration, il faut, pour comprendre celle-ci, la resituer dans le cadre général de l'organisation du Naadam à Ulaanbaatar. Multipliant les lieux de focalisation de l'attention, celle-ci plonge en effet, durant plusieurs jours, la ville des quatre montagnes dans une effervescence à laquelle il n'est guère possible d'échapper.

Malgré son nom, l'inauguration du Naadam (*Naadmyn neeltiin ёslol*, litt. « cérémonie d'ouverture du Naadam »), qui a lieu inmanquablement le 11 juillet à Ulaanbaatar, n'est pas le premier événement du Naadam. La veille, ont déjà eu lieu des manœuvres des différents corps armés (police, militaires, armée des frontières, etc.) sur la place Sühbaatar, accompagnées de discours officiels en présence du président. Différentes manifestations culturelles de grande ampleur et à forte valeur symbolique peuvent aussi se tenir le 10 juillet sur la place : en 2013, c'est le jour choisi pour le spectacle des cinq mille *biich* (voir chapitre 3). Le soir a également lieu, au Palais de la culture de la capitale un « gala d'honneur » (*hündetgeliin koncёrt*) très prestigieux, accessible uniquement sur invitation et destiné aux officiels des grandes institutions d'État et leurs protégés. Enfin, les courses de chevaux, par catégorie d'âge, s'échelonnent du 10 au 12 juillet à Hүй Doloon Hudag, un lieu steppique situé à une vingtaine de kilomètres à l'ouest de la capitale (administrativement relié au district occidental de Songinohairhan).

L'inauguration du 11 juillet, dont le cœur est le dépôt des bannières⁸ présidant au tournoi de lutte au centre du stade, ouvre quant à elle deux jours de pleine compétition dans les « jeux virils » : en plus des courses de chevaux qui se poursuivent à Hүй Doloon Hudag se tiennent à proximité du grand stade, le tir à l'arc (dans un petit stade aménagé pour ces épreuves) et le tir d'osselets (sous un préau). Le Naadam national se clôt officiellement le 12 juillet au soir, lorsque la dernière phase du tournoi de lutte (qui peut s'éterniser jusqu'au coucher du soleil) a permis de désigner un vainqueur. Le stade accueille alors la cérémonie de clôture (*naadmyn haaltyn ёslol*), dont la remise des récompenses des « jeux virils » constitue l'armature : les vainqueurs des courses de chevaux défilent à cheval et reçoivent titres, récompenses et éloges coutumiers (*col*), de même que les lutteurs, les archers, les tireurs d'osselets. Les bannières sont ôtées en cérémonie et un concert de musique pop-rock suit généralement cette cérémonie de clôture.

⁸ Appelées *töriin ёsön hölt ih cagaan tug*, littéralement « grandes bannières blanches aux neuf mâts de l'État », elles sont inscrites au titre des symboles de l'État mongol dans la constitution de 1992. Chaque bannière est constituée de crins de cheval blancs, pendants depuis un sommet métallique circulaire, lui-même surmonté d'un trident qui représente les trois flammes du feu (*galyn dööl*) qu'on retrouve sur le signe *soёмbo* du drapeau national. Huit bannières sont disposées en cercle autour d'une neuvième bannière, plus grande que les autres. Les neuf bannières sont conservées dans le palais du gouvernement, dont elles ne sortent que durant le Naadam. En référence à la signification des bannières au temps de l'empire mongol, la bannière blanche symbolise la paix, et la bannière noire, aujourd'hui fréquemment utilisée dans des rituels chamaniques, symbolise la guerre.

Outre ces étapes officielles, il faut ajouter que les jours qui précèdent et suivent les trois journées fériées du Naadam sont généralement saturés d'événements culturels de tous ordres, publics ou privés, qui comprennent par exemple un concert promotionnel Coca-Cola sur la place, un spectacle inédit au cirque national, un tournoi international de judo au Palais de la lutte, un récital de chant d'un trio d'artistes, un concert exceptionnel d'un groupe de pop-rock à la mode, une compétition de costumes mongols, etc. Ainsi, autour du Naadam se déploie un faisceau d'animations et de manifestations culturelles, qui commence dès fin juin, culmine avec l'inauguration du 11 juillet et va progressivement en s'atténuant. La semaine qui suit le Naadam, fériée pour la plupart des Mongols, est pour beaucoup de citoyens l'occasion de se rendre « à la campagne », livrant alors temporairement les rues de la cité au calme après la tempête.

	10 juillet	11 juillet	12 juillet
Matin	Parade des forces armées (place centrale)	- Inauguration (grand stade)	
Journée	- Premier jour des courses de chevaux (Hüi Doloon Hudag) - événements culturels majeurs	- Premières phases (<i>davaa</i>) du tournoi de lutte (grand stade) - Compétitions de tir à l'arc, tir d'osselets (petits stades près du grand stade) - Courses de chevaux (Hüi Doloon Hudag)	- Fin des compétitions de lutte, tir à l'arc, tir d'osselets (grand et petits stades) - dernières courses de chevaux (Hüi Doloon Hudag)
Soir	- Gala d'honneur (Palais de la culture, près de la place centrale) - entrée de la garde au Palais du gouvernement (place centrale)		- Cérémonie de clôture comprenant notamment les remises des récompenses (<i>col</i>) - Concert

Figure 71 Répartition des activités du Naadam.

La simultanéité des différentes manifestations dans des lieux souvent éloignés les uns des autres interdit un suivi scrupuleux des différentes étapes du Naadam. Elle paraît à l'inverse constitutive d'une manifestation dont la caractéristique organisationnelle première n'est pas la linéarité, mais au contraire la multiplication des pôles potentiels de l'attention. Aussi les Mongols qui ne sont pas mobilisés professionnellement par l'organisation du Naadam profitent-ils de manière discontinue et nécessairement incomplète de ces différentes manifestations, contribuant à générer une effervescence continue autour des trois principaux lieux qui polarisent l'attention : la place centrale, le grand stade et le lieu des courses. Sur ces différents lieux, l'ambiance est celle d'une vaste foire aux couleurs pittoresques.



Figure 72 Répartition des lieux du Naadam à Ulaanbaatar.



Figure 73 Répartition des jeux virils autour du stade principal.

Sur la place se bousculent en effet, outre les différentes manifestations mentionnées ci-dessus, des photographes ambulants, des marchands d'œufs durs, de sodas et de glaces, des loueurs de jouets pour enfants (vélos, voiturettes, etc.), des loueurs de costumes, qui assaillent des groupes de Mongols venus de la campagne en visite officielle avec des collègues, ou sont assaillis par des groupes d'étudiants en quête de distraction. Des parents promènent leurs enfants en bas âge, vêtus, pour les filles de robes roses et coiffées de rubans rose et blanc, pour les garçons de petits *deel* ou de costumes à leur taille, des adultes soutiennent leurs vieux parents vêtus de *deel* de fête et rivalisant de chapeaux et de coiffes, des touristes tentent de comprendre ce qui rassemble ainsi les Mongols sur ce lieu écrasé de soleil. Le soir, avec la fraîcheur qui tombe la fréquentation de la place ne diminue qu'à peine. Il faut cependant reconnaître que de telles activités sur la place ne sont pas réservées à la période de Naadam :

celle-ci constitue plutôt un temps d'intensification de ces mobilisations qu'une conversion dans les modes d'occupation de cet espace public.



Figure 74 Parade des corps armés sur la place Sühbaatar, Naadam 2010.



Figure 75 Le Naadam est la seule période durant laquelle la circulation à cheval est autorisée dans la capitale, Naadam 2013.

Les abords du stade et le lieu où se déroulent les courses de chevaux sont, à l'inverse, des lieux calmes et délaissés à l'ordinaire, qui s'animent soudain, pour le Naadam, d'une frénésie inaccoutumée. Autour du stade fourmillent dès le jour de l'inauguration des animations en tous genres : stands de jeux, yourtes servant de l'*airag* et des *huushuur* de Naadam (*Naadmyn huushuur*), photographes, vendeurs de sodas et de glaces, marchands de tout et rien, pickpockets, chevaux à louer dans les terrains vagues, comme pour reprendre goût à un succédané de la vie nomade, animent les lieux, surpeuplés, où une foule abondante se presse et joue des coudes, tournant autour du stade principal ou des petits stades où se déroulent les compétitions de tir à l'arc et de tirs d'osselets, bruissant à la fois d'une concentration palpable, des bruits venus des stands, des appels chantés des arbitres.



Figure 76 Les abords du stade (Naadam 2011)

Si l'ambiance urbaine vous lasse, vous pouvez alors vous rendre à Hüi Doloon Hudag⁹, où se déroulent les courses de chevaux. L'air y est peut-être plus respirable car le lieu-dit est situé en pleine steppe, mais, durant le Naadam, l'ambiance n'y est pas moins surpeuplée. Depuis 2013, les autorités ont même goudronné des parkings, sur plusieurs hectares, et réglementé l'accès des véhicules, qui est soumis, en période de Naadam, à l'obtention d'une autorisation de la municipalité. Des stands, allant de la grande tente de festival au simple étalage de marchandises sur une couverture à même le sol, en passant par des tentes de camping et des yourtes montées pour l'occasion, où l'on cuisine des beignets de viande, recouvrent les collines. En 2013, on y trouve même un enclos de tentes avec une petite scène et des spectacles d'animation, des démonstrations de jeux traditionnels, et des expositions

⁹ Lors de mon premier terrain en 2010, les courses avaient déjà lieu à Hüi Doloon Hudag, mais auparavant, elles se tenaient à Yaarmag, une zone périurbaine d'Ulaanbaatar (cf. Lacaze 2010b).

d'artisanat. Des éleveurs en *deel* voisinent avec d'élégantes dames venues de la ville. Les gens circulent, se mélangent, se rencontrent, se prennent en photo les uns les autres. Les enfants courent, crient, rient, pleurent. Ici un adolescent vend du thé et des sodas que son père garde au frais dans une glacière. Là, une famille au grand complet déguste des *huushuur* ou de la pastèque. Une vieille femme vend de l'*airag* au bol devant sa tente. Un homme à l'air patibulaire a installé un jeu de fléchettes et tente de faire respecter la limite du lieu de tir à des gamins espiègles. Un entraîneur, là-bas, fait marcher un cheval de course, aux côtes maigres, aux flancs couverts de sueur, donc le toupet est maintenu en houppette par une bandelette. Autour de lui, des jeunes gens courent, s'excitant. Un gamin de dix ans à peine, le cavalier sans doute, marche à côté, recru, dans sa tenue jaune fluo épinglée d'un dossard qu'il n'a pas encore posé, battant l'air d'une cravache qui a désormais fait son œuvre. Un autre entraîneur, à cheval celui-là, trotte à côté de son cheval de course qu'il tient par les rênes, bien que son petit cavalier soit sur son dos.

Des groupes de jeunes cavaliers lancés au galop, cravaches en main, traversent tout à coup ces campements de fortune, forçant les piétons à s'écarter du chemin. Ils se hâtent vers la ligne d'arrivée, car le speaker vient d'annoncer, entre deux « tubes » célébrant les courses mongoles, l'arrivée de la prochaine course. Imperceptiblement, un mouvement, lent d'abord, puis de plus en plus précis, se dessine parmi les collines. De toute part, une partie des promeneurs fait converger son mouvement vers la ligne d'arrivée. Les abords sont soigneusement gardés par la police. Une tribune mobile en hauteur, dérisoire au regard de la foule qui s'entasse autour, apparaît aussi inaccessible qu'inutile. Des cavaliers forcent la foule de piétons à s'écarter. Des pères portent leurs enfants sur les épaules, mais même ainsi, que peuvent-ils vraiment voir ? Il est impossible de prendre des photos, on peut à peine voir, entre des centaines et des centaines de têtes, la lice qui marque la limite autorisée aux spectateurs. On devine, aux cris de la foule, les arrivées des premiers concurrents, sollicités dans les derniers mètres de la course par leurs entraîneurs, à cheval, qui les tirent, les houspillent, les cravachent. On voit là un cheval seul, dont le cavalier a dû tomber au cours de l'éprouvante chevauchée qui s'est déroulée dans les collines, loin des effusions des spectateurs : il sera classé malgré l'absence de cavalier. Cependant la police tente de contenir la foule qui, elle, n'a qu'une idée en tête : forcer le barrage et parvenir à toucher dès l'arrivée la sueur du cheval vainqueur, porteuse de chance.

La dimension rituelle des courses de chevaux a été mise en évidence par les ethnologues, qui soulignent les pratiques de fumigation au genévrier¹⁰, accompagnées de prières, de psalmodies et de chants d'encouragement ritualisé (*giingoo*) précédant la course. Les courses de chevaux, opposant différents éleveurs et entraîneurs entre eux, étaient aussi considérées localement comme un spectacle propre à réjouir les esprits des lieux (*ezen*). Bien que cette représentation semble aujourd'hui peu mobilisée par les Mongols, la pratique consistant à

¹⁰ La fumigation au genévrier (*arc*) est utilisée dans les temples bouddhiques et dans différents rituels de purification, souvent accompagnés de prières.

toucher la sueur du cheval vainqueur reste vivace et associée à l'idée de *hiimor'* (chance) (Lacaze 2010b, Marchina 2009).



Figure 77 Les collines d'ordinaire désertes de Hüi Doolon Hudag, où se déroulent les courses de chevaux, Naadam 2013.

Tous, pour des raisons contingentes, ne peuvent se rendre en personne sur les différents lieux de la fête. Pourtant, même loin de ces pôles effervescents, l'atmosphère du Naadam se ressent. Les familles prennent le temps de cuisiner des plats spéciaux, comme les beignets *huushuur*, la viande à l'étouffée *horhog*, invitent des proches, rendent des visites officielles. Tous, bien sûr, suivent avec attention les manifestations nationales sur le petit écran, à défaut d'y avoir accès en vrai, et commentent le talent des lutteurs, pariant sur le succès d'un tel ou d'un tel, ou comparent la cérémonie d'inauguration à celle de l'année précédente, occasion toujours bienvenue de critiquer les autorités ou de célébrer les artistes. Immanquablement, la télévision nationale rediffuse pour la énième fois la célèbre trilogie du Naadam, icône du cinéma des années 1980 et 1990, dont chaque volet glorifie l'un des trois jeux virils¹¹. Enfin, des émissions de télévision spéciales sont organisées, autour de grandes vedettes (chanteurs, acteurs notamment, mais aussi parfois danseurs emblématiques) ou autour de l'histoire du Naadam.

¹¹ « Le noble front du coursier » (*Tod Magnai*, 1990), dédié aux courses de chevaux, « Le noble front du Gar'd [titre de lutteur] » (*Gar'd magnai*, 1984) dédié à la lutte, « Le noble front de l'adresse » (*Cec magnai*, 1995) dédié au tir à l'arc, réalisation de J. Buntar, musique de J. Jantsannorov.

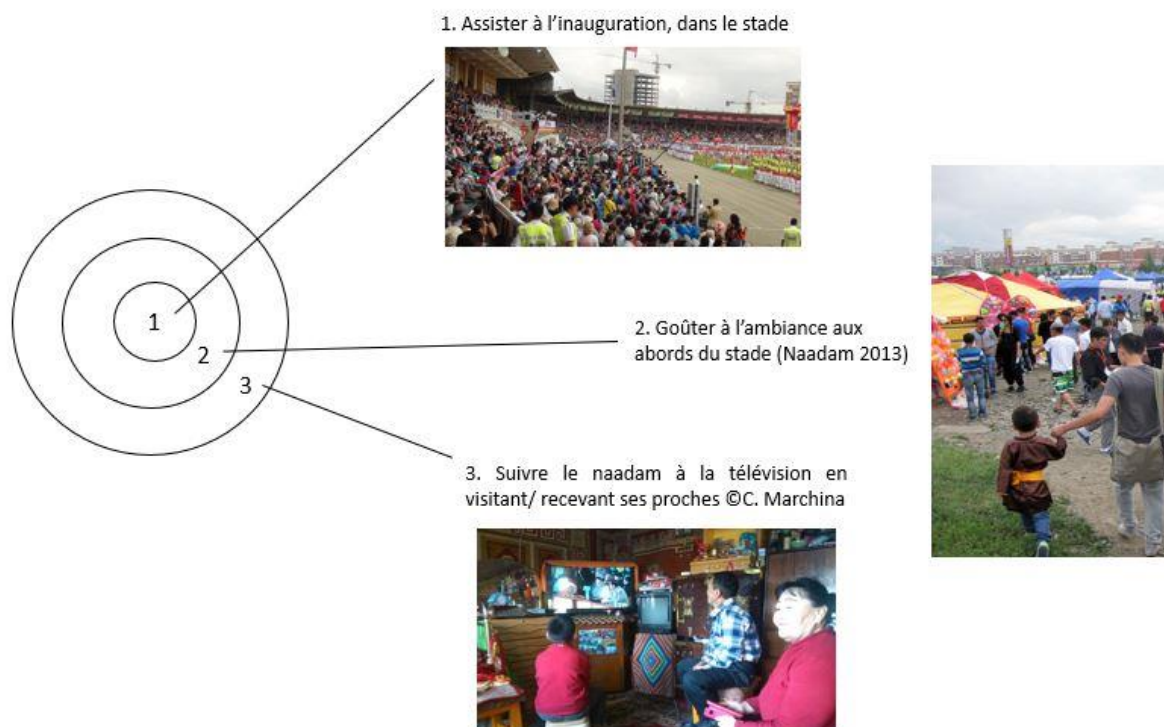


Figure 78 Trois degrés de participation au Naadam.

Cette effervescence qui semble toucher la ville, par cercles d'intensité décroissante à mesure qu'on s'éloigne des pôles principaux du Naadam touche aussi, dans une moindre mesure, la province, et les vagues du séisme dont l'épicentre est le Naadam se répandent finalement sur tout le pays. Les Naadam locaux relaient et complètent la participation télévisuelle des habitants de province au Naadam national, qui ne peuvent que rarement se rendre à la capitale. Après le Naadam national s'ouvre en effet la période des Naadam de province et de district (chaque localité organisant un Naadam au cours de l'été à une date propre), qui s'étendra jusqu'à la fin du mois d'août, comme si le temps était venu pour le grand naadam de se disséminer à travers tout le pays, reproduisant ainsi en autant de manifestations locales de même structure la grande manifestation nationale. On retrouve ainsi dans les naadam locaux non seulement l'articulation essentielle des trois jeux virils, parfois accompagnés de compétitions annexes (tir d'osselets, échecs, tournois sportifs, etc.), mais aussi les cérémonies d'inauguration et de clôture qui les encadre, et la même atmosphère fébrile et festive qui accompagnent les différents événements sur différents lieux. La participation est, de même, graduelle, entre ceux qui sont aux places d'honneur, ceux qui traînent alentours et ceux qui ne reçoivent du Naadam que les rumeurs des proches qui ont pu s'y rendre ou de la diffusion télévisuelle, à ceci près que la proximité avec les participants artistes, sportifs ou éleveurs de chevaux est souvent beaucoup plus grande qu'à la capitale. L'échelonnement territorial et temporel des Naadam locaux paraît rejoindre l'organisation hiérarchique des institutions culturelles décrite au chapitre 2. Mais, loin d'être perçue comme une version amoindrie du Naadam national, comme le centre culturel de district est une version amoindrie, en importance et en qualité, du théâtre de province, qui est lui-même une version

amoindrie de l'Ensemble national, les Naadam locaux sont plutôt vécus comme une mobilisation locale du même ordre que celle qui est offerte par le Naadam national aux gens de la capitale. L'image qui vient à l'esprit est moins celle d'une cascade hiérarchique que celle d'une fractale de Naadam dont chacun reproduit, en différents points de l'espace, la puissance mobilisatrice du grand Naadam national. De fait, les Mongols résidant à l'étranger et qui ne peuvent rentrer en Mongolie pour le Naadam s'efforcent d'organiser des Naadam dans leurs pays de résidence. Le Naadam est l'événement auquel, hormis pour des raisons contingentes, il est important de participer en tant que Mongol.



Figure 79 Les neuf bannières de l'État mongol, portées par la Garde républicaine, devant le palais du gouvernement, la veille de l'inauguration, Naadam 2013.

L'événement Naadam s'organise ainsi en une multitude de pôles ou de centres, autour desquels se déploient, à des degrés divers, la participation des Mongols, de celui qui est au premier rang à celui qui regarde la télévision depuis chez lui, en passant par celui qui flâne alentours. Mais cette multiplication à la fois temporelle et spatiale des pôles événementiels du Naadam, génératrice d'effervescence, a néanmoins un cœur : l'inauguration du Naadam national, le 11 juillet, dans le stade.



Figure 80 Les lutteurs saluent autour des neuf bannières de l'État.

8.2 L'inauguration du Naadam, le spectacle de la nation mongole

Le stade national, appelé soit du terme russe *stadion*, soit de la périphrase mongole *cengeldeh hüreeleen* (litt. « centre de divertissement »), a été érigé en 1958 pour accueillir jusqu'à 20 000 personnes¹². Conçu sur le modèle russe / international, il a vocation à accueillir non seulement les grandes manifestations sportives mais aussi les grandes cérémonies nationales et internationales. Des entrées sont ménagées aux quatre coins de la piste ovale, ainsi qu'une sur chaque petit côté et trois sur chaque grand côté. La chorégraphie d'inauguration s'ouvre après la mise en place des bannières sur leur support (cercle orangé sur les schémas), par la garde présidentielle. C'est autour de ces bannières que les lutteurs effectueront les saluts coutumiers. Les bannières, encadrées tout au long de l'inauguration par quatre soldats de la garde présidentielle, sont situées au pied de la tribune d'honneur, où siègent le Président de la République mongol et les officiels. Celle-ci se trouve au centre du grand côté du stade et est orienté vers le sud-est, où, depuis le stade, on peut voir s'élever la plus haute et la plus vénérée des quatre montagnes qui entourent la ville, Bogd Haan. Sur l'un de ses flancs, le « soyombo » (*soëmbo*), emblème également présent sur le drapeau mongol, se détache, visible de loin.

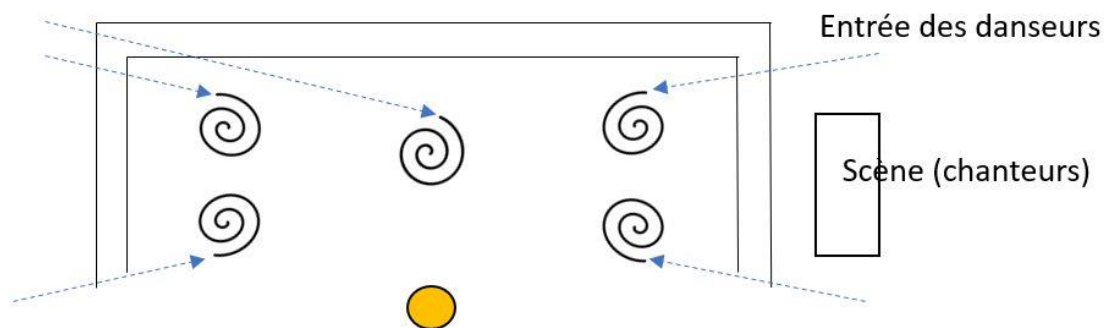
8.2.1 La chorégraphie d'inauguration

Malgré les difficultés croissantes, d'année en année, depuis 2010, pour obtenir un billet pour l'entrée du stade j'ai pu assister en direct à l'inauguration du Naadam national à deux reprises, en 2010 et en 2013. Quoique d'esprits très différents, les deux cérémonies relèvent des mêmes principes organisateurs, que je propose de mettre en lumière à partir de l'analyse plus détaillée de la cérémonie de 2013. À bien des égards en effet, l'inauguration de 2013 est réputée

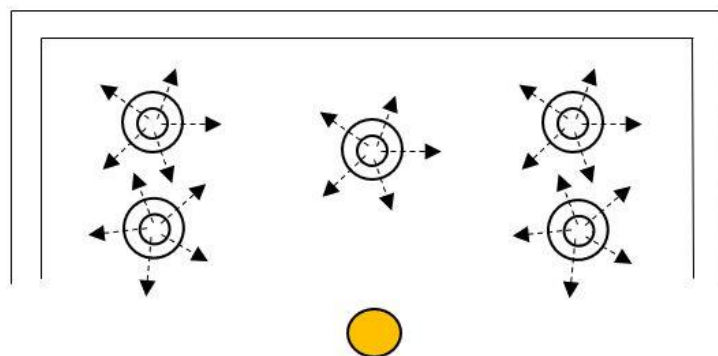
¹² Un autre stade, plus grand, de 35 000 places serait en projet ou en construction, cf. <http://www.view.mn/news/12165>, consulté le 20.04.2018.

marquer un tournant. Mise en scène par le célèbre acteur et metteur en scène Sosorbaram, chorégraphiée par deux des chorégraphes les plus en vue, Bayarbaatar et Enhgerel (voir chapitre 7), elle présente la particularité d'avoir intégré en grand nombre des enfants et des *biich* parmi les danseurs professionnels de tous les Ensembles de la capitale habituellement mobilisés pour l'occasion. Je propose dans un premier temps une première description des grandes étapes de la chorégraphie, fondée sur une schématisation des configurations de groupe de participants. Dans les schémas, il sera convenu que la tribune d'honneur est en bas.

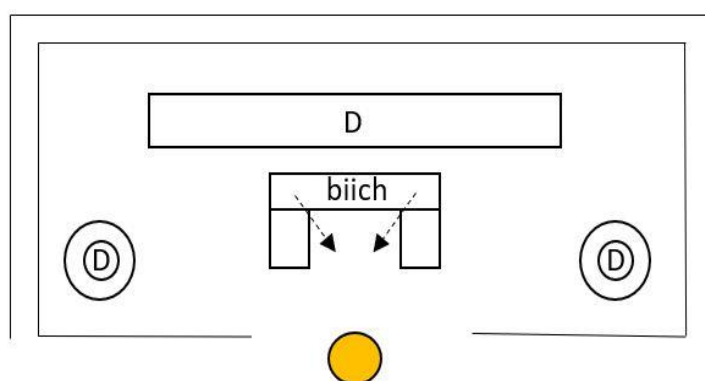
1. L'entrée. Des membres des corps armés se placent de manière à former un double rectangle, ouvert du côté de la tribune. Ceux de l'extérieur sont vêtus de tenues orange, ceux de l'intérieur de tenues blanches. Certains portent des drapeaux. Les danseurs, vêtus de tenues de danse chamarrées, entrent par les quatre coins du stade, où sont ménagées des entrées. En courant, ils forment cinq spirales disposées de manière symétrique sur l'espace. Autour de ces spirales, les personnages en blanc viennent former des cercles. Tous regardent vers le centre des cercles. À droite (du point de vue de la tribune officielle) se trouve une scène, sur laquelle se produisent les orchestres et chanteurs sollicités pour l'occasion. En l'occurrence, ce sont quelques-uns des meilleurs diphoneurs et bardes de la capitale, maîtres de ces sonorités gutturales et chants de gorge qui apparaissent à bien des égards comme caractéristiques de la Mongolie, qui entonnent le morceau emblématique de la « louange à l'Altai » (*Altain magtaal*).



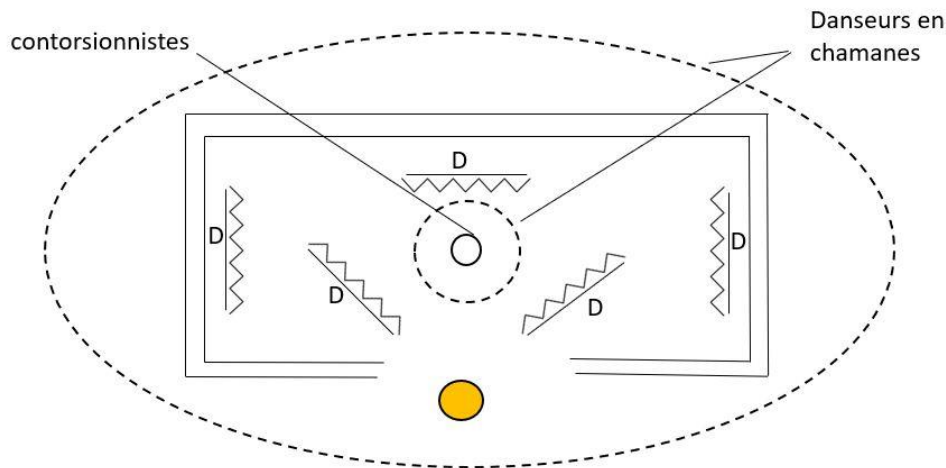
2. Libation (*cacal*). Des danseuses, dont les tenues sont harmonisées pour chaque cercle, s'extraient de ces spirales et cercles concentriques et, regardant vers l'extérieur des cercles, effectuent de grands gestes d'aspersion rituelle (*cacal*) à l'aide de spatules *cacal* ornées de *hadag* (la scène latérale, toujours présente, mais désormais occupée de manière épisodique, ne sera pas reproduite sur les schémas suivants, par souci de simplification).



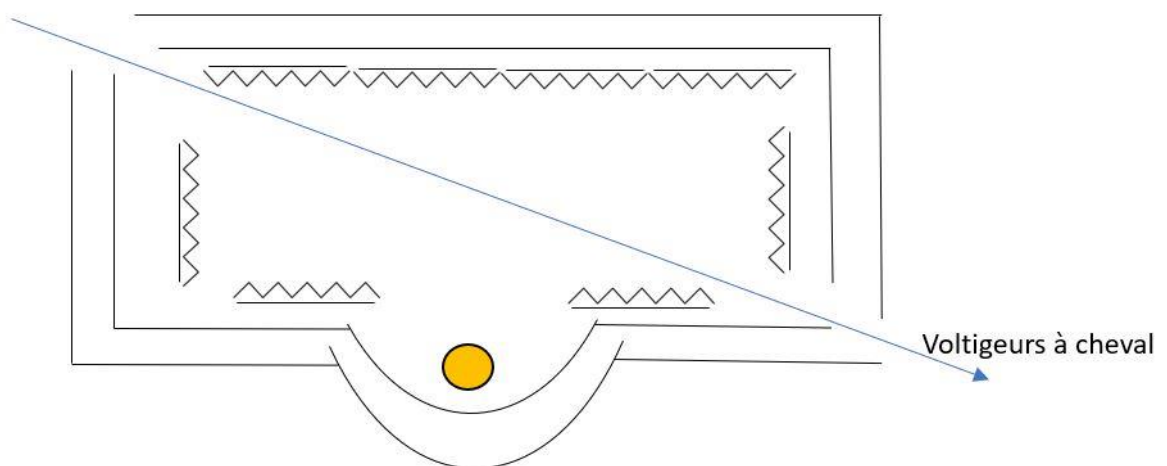
3. *Bii biëlgee*. Une série de reconfigurations des groupes de danseurs, incluant un passage d'acrobaties masculine, place les enfants à l'avant, pour qu'ils fassent leur danse, face à la tribune d'honneur. Puis c'est au tour des *biich* de se disposer en U, d'où ils s'extraitent par petits groupes, en fonction des ethnies représentées, jusqu'au *Joroo* (« ambleur ») final, où ils sont alors rejoints par les enfants (rangés face aux tribunes, derrière eux) et par les autres danseurs (disposés sur les côtés en cercle).



4. Contorsionnistes et chamanes. Cette configuration évolue alors lentement, vers l'étape suivante, tandis que des danseurs, portant des costumes et des tambours de chamanes, font leur entrée parmi ces cercles. Ils forment un cercle tandis que des contorsionnistes effectuent des démonstrations de leur art. Les autres danseurs, toutes catégories confondues, ont leurs regards orientés vers ces démonstrations. Ensuite, les danseurs vêtus en chamanes entament un tour de la piste du stade, dans le sens solaire, courant, criant, faisant des mouvements volontairement désordonnés et jouant de leurs tambours, applaudis par le public.



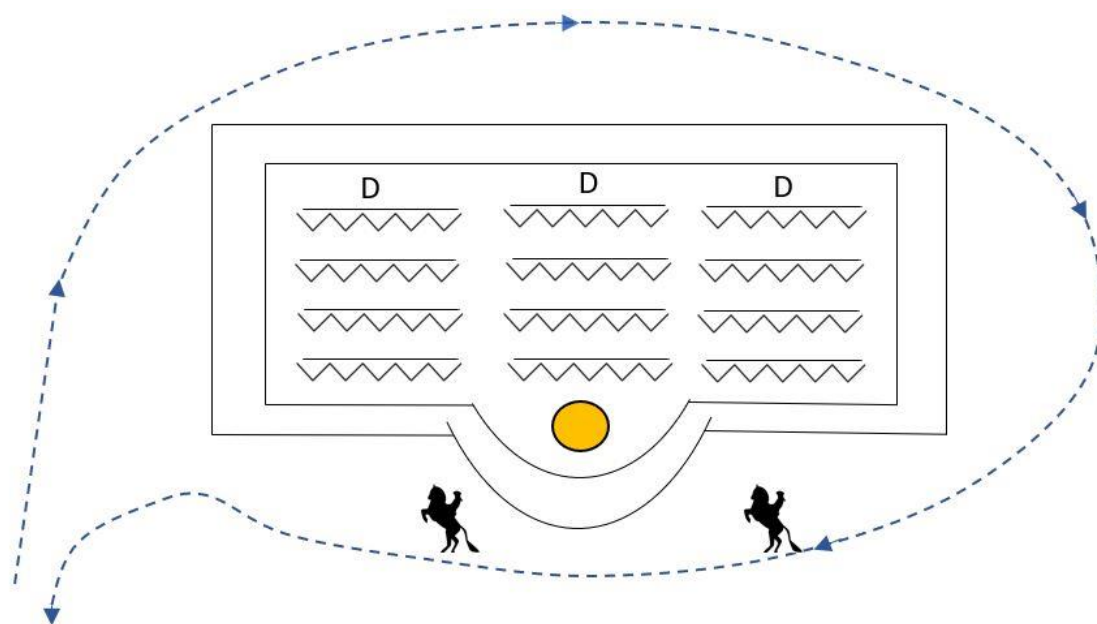
5. Voltigeurs. Leur passage est accompagné d'une reconfiguration des danseurs et des militaires qui, au terme d'une danse de l'ambleur à laquelle tous les danseurs participent, vont former un rectangle clos et déformé de façon à inclure les bannières : les militaires vêtus d'orange sont à l'extérieur, à l'intérieur sont les militaires vêtus de blanc, et les danseurs sont disposés de façon à tripler et quadrupler la forme du rectangle, de façon à en laisser libre l'espace central. Celui-ci est alors traversé de part en part, en diagonale par les voltigeurs à cheval, à l'apparition aussi spectaculaire que brève.



6. *Tolin hul* et les jeux virils. Après leur passage entre, par l'entrée principale, à gauche de la tribune officielle, le chanteur Haranga (Lhagvasüren), perché sur un étalon nerveux, enveloppé dans sa chevelure noire, caché par ses légendaires lunettes de soleil, et portant un grand drapeau mongol. Il est suivi également à cheval, des membres de l'Ensemble Altan Urag, tandis que résonne leur tube commun « Tolin Hul », éloge d'un cheval de course, chant incontournable pour tout Naadam¹³. Tandis qu'ils effectuent un tour dans le sens solaire, suivis par les poulains vainqueurs des courses de la veille. À l'intérieur du rectangle, dans la

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=pmABpHk5glg>, consulté le 20.04.2018.

même configuration que précédemment, surgissent de l'arrière les deux lignes¹⁴ des lutteurs en culotte et boléro de cuir réglementaires et des arbitres, puis les archers, reconnaissables à leur « chapeau de maréchal » (*janjin malgai*), qui viennent se présenter avant de regagner les sorties à l'arrière. Presque sans attendre leur retrait, les danseurs de toutes catégories se répartissent de façon à occuper l'espace et entament des mouvements communs de danse de l'ambleur sur la musique entraînante que diffusent les haut-parleurs. De part et d'autre de la bannière, Lhagvasüren, apparemment excellent cavalier, fait cabrer son cheval, avant de sortir par où il est entré, les autres chevaux sur ses talons.



7. « Le Naadam commence ». Les voix des présentateurs annoncent alors, en vers assonancés, l'ouverture officielle du Naadam qui est consommée par la prononciation de la formule performative attendue : « Le Naadam commence ! » (*Naadam ehellee*). En quelques instants les tribunes voient leurs occupants se renouveler, tandis que déjà, les danseurs et militaires, qui quittent la piste en un flux chamarré par les différentes entrées du stade.

Cette description fait apparaître l'inauguration comme une chorégraphie puissamment structurée, orientée principalement en fonction des bannières et à destination de la tribune d'honneur. On y retrouve, comme dans une chorégraphie de danse mongole à plus vaste échelle, des dessins chorégraphiques fondés principalement sur le déplacement d'une grande masse de danseurs (ici encore plus impressionnante du fait de la présence des militaires, à destination principalement de la tribune d'honneur. Des effets de cadre et de mise en abyme, les danseurs se tournant vers les contorsionnistes, vers les voltigeurs à cheval ou vers les lutteurs et les archers, tout en redoublant le cadre offert par les militaires, sont savamment

¹⁴ Les lutteurs, pour le tournoi, sont organisés en deux lignes qui s'affrontent. Les arbitres d'une ligne sont vêtus de *deel* bleus, ceux de l'autre de *deel* bordeaux.

ménagés, invitant le spectateur qui suit les mouvements des danseurs à orienter son attention dans la même direction qu'eux. Adressée principalement à la tribune d'honneur, mais aussi aux spectateurs mongols et étrangers présents dans le stade, et au-delà à tous les spectateurs télévisuels potentiels en Mongolie et, le cas échéant, au-delà, l'inauguration du Naadam se donne ainsi à lire comme un déploiement grandiose et solennel de la nation mongole, incarnée conjointement par la mobilisation de symboles saillants de la mongolité et par la qualité esthétique et technique de leur mise en œuvre.

Quatre types d'éléments sont ainsi mis en œuvre. Le premier type est représenté par le déploiement des symboles de mongolité « officiels », comme l'hymne national, le drapeau mongol (et les drapeaux des provinces), les bannières surveillées par des hommes en tenue de garde républicaine. En second lieu, après les symboles proprement politiques, vient la convocation du pastoralisme nomade, à travers la cavalcade des voltigeurs, qui donne à voir sous une forme à la fois inhabituelle et particulièrement spectaculaire, celle de la voltige¹⁵, le couple cheval-cavalier, emblématique s'il en est du nomadisme mongol. À un troisième niveau la présentation des sportifs des trois principaux jeux virils chevaux et cavaliers, lutteurs, archers, revêtus de leurs attributs respectifs reconnaissables même de loin, fonctionne à la façon d'une ouverture musicale : elle présente les « thèmes » de la suite des festivités, en même temps d'ailleurs que les sportifs qui s'apprêtent à concourir. Mais cette présentation des jeux virils prend aussi, au voisinage d'autres emblèmes comme les cavaliers, également valeur d'emblèmes de la mongolité, d'autant que, présentés sans être nommés et en grand nombre les lutteurs par exemple apparaissent moins revêtus de l'aura qui s'attache à la carrière de chacun que comme une incarnation collective de la lutte mongole. Enfin, un quatrième type d'emblèmes est représenté par les arts de la performance mobilisés durant la cérémonie. Plusieurs arts particulièrement représentatifs des traditions mongoles et perceptibles comme tels par des traits saillants immédiatement repérables même par des touristes, comme le chant diphonique, les chants de louange dits d'une voix gutturale, le chant long avec ses intervalles surprenants, mais aussi le *bii biêlgee* et la danse mongole scénique. La musique est exécutée par quelques-uns des plus grands artistes du pays, et c'est donc dans une version d'excellence revendiquée que sont donnés à percevoir les tubes de la musique mongole. La cavalcade de Lhagvasüren et des membres du groupe Altan Urag vont dans ce sens, en confirmant l'incarnation des sports et arts à travers des grandes figures. Dans la danse, on est à l'inverse dans une incarnation collective, qui culmine néanmoins dans le choix des chorégraphes et metteurs en scène responsables de la chorégraphie, qui sont, eux, parfaitement connus de tous les Mongols. Il est vrai que seuls les spectateurs mongols ou des spectateurs très bien informés sont susceptibles de reconnaître les « stars » ainsi présentées. Cela n'empêche toutefois

¹⁵ Les éleveurs mongols organisent volontiers des compétitions où l'adresse des cavaliers est mise en jeu de façon parfois acrobatique. Outre les épreuves de capture du bétail au lasso et à la perche-lasso *uurga* à cheval et à pied, une des épreuves les plus appréciées consiste à ramasser une perche-lasso posée à terre depuis un cheval lancé en plein galop. Toutefois les éleveurs ne pratiquent pas la voltige de cirque qui est celle mise à l'honneur dans le stade du Naadam.

nullement le public international d'apprécier le spectacle enchâssant ainsi des éléments emblématiques de la mongolité à différents niveaux. L'inauguration est ainsi conçue à la fois comme un spectacle grandiose, un avant-goût des jeux virils et un déploiement d'emblèmes de la mongolité condensés dans une chorégraphie d'une heure à peine.

Le tout apparaît ainsi comme une mise en scène métonymique et valorisante de traits saillants de la mongolité, dans un cadre chorégraphique harmonieux et appréciable en tant que tel. Ces différents niveaux d'appréciation permettent ainsi au public mongol comme au public international de profiter, chacun à sa façon, d'une cérémonie qui, de façon analogue aux inaugurations des Festivals mondiaux de la jeunesse et des étudiants par exemple (voir chapitre 1) ou encore aux inaugurations des Jeux Olympiques, donne à la fois à voir une brillante cérémonie internationale témoignant de la compétence technique et chorégraphique d'une nation aux yeux de la communauté internationale et l'occasion d'une mise en scène d'emblèmes spectaculaires de cette nation.

8.1.2 Une démultiplication de l'attention

Le caractère géométrique, visuel, soigné et adressé frontalement, vers la tribune d'honneur, de la chorégraphie que font apparaître les schémas et la description ci-dessus ne correspond toutefois que partiellement à l'appréhension d'un spectateur lambda. Bien sûr le spectateur perçoit l'effort visible d'ordonnancement spatial et temporel qui préside à la chorégraphie, mais il est rare qu'il ait le loisir d'en saisir la totalité du dessin, à moins, comme je l'ai fait, de reprendre soigneusement les vidéos et des notes de répétition pour le reconstituer étape par étape. Au contraire l'impression que j'ai eue en tant que spectateur est plutôt celle d'un joyeux désordre : il y a tant de mouvements, de tours de piste, de reconfigurations, d'entrées et de sorties en même temps, les unes proches, les autres éloignées de soi, qu'on ne peut les suivre en détail du regard. Alors que la description précédente aurait pu laisser supposer que l'attention du spectateur dans le stade était proche de celle du spectateur du théâtre, caractérisée par la discontinuité, c'est plutôt ici la saturation de l'attention et la démultiplication des points de focalisation qui dominent. Je propose de parler ici, par contraste avec l'attention discontinue des théâtres, d'une attention démultipliée.

Si, dans l'entrée le déploiement des militaires et celui des cercles de danseurs apparaît bien synchronisé, en revanche des effets de tuilage particulièrement difficiles à suivre parsèment le reste de la chorégraphie. Entre les étapes 2 et 3 distinguées ci-dessus, les danseuses qui font la libation n'ont pas fini de quitter les cercles pour s'aligner à l'écart que déjà les chamanes, semblant surgir de nulle part, ont pris place, rapidement rejoints par les contorsionnistes. Pendant ce temps-là, il est très facile de ne plus faire attention aux groupes de danseurs, qui ne cessent de se reconfigurer, ne laissant en réalité presque jamais le temps de laisser percevoir des tableaux bien disposés aussi nettement que sur les schémas que j'en ai proposés. Même si des temps forts, thématiquement marqués, apparaissent, par exemple autour de la libation, autour des chamanes et des contorsionnistes, autour des voltigeurs,

autour des jeux virils, etc., dans ces moments mêmes, l'attention est moins focalisée sur un centre qu'elle n'oscille plutôt d'un personnage à l'autre, toujours en mouvement : si on regarde tel chamane, un autre prend vite sa place, puis l'œil se dirige vers la contorsion, revient au chamane. Ainsi, ce n'est pas qu'il n'existe pas de points où se focalise l'attention, mais plutôt que ces centres de focalisation sont à la fois multiples, mobiles et changeants. De plus, ce type de temps forts ou d'éléments marquants appelant une attention plus focalisée n'est non seulement pas toujours au centre de la disposition chorégraphique, mais peut être perçu à différents points du temps et de l'espace selon la place occupée par différents spectateurs. Ainsi le tour d'honneur à cheval de Lhagvasüren, dont l'entrée a pu passer inaperçue à la suite de la cavalcade pas tout à fait terminée, suscite non une ovation d'ensemble du stade, mais les applaudissements successifs, et très nourris, des tribunes au moment où il passe devant et fait cabrer son cheval. À vrai dire, je ne me suis rendu compte de sa présence qu'en voyant applaudir la tribune située face à moi, ce qui a amené mon regard à glisser vers le point précis où il se trouvait et à comprendre ainsi la raison de ces ovations si localisées. Ainsi, d'une certaine façon, les mouvements des tribunes s'intègrent à ceux de la chorégraphie pour orienter ou désorienter l'attention vers un point de focalisation ou un autre. Quant aux spectateurs de la tribune dans laquelle j'étais, bien qu'ils aient sans doute perçu, comme moi, le petit événement représenté par l'arrivée du chanteur, ils n'ont pas manifesté d'enthousiasme avant que celui-ci n'arrive à leur hauteur, redoublant leurs acclamations en faisant à nouveau cabrer son cheval juste devant. Pendant ce temps, il leur était loisible de continuer à regarder se déployer le reste de la chorégraphie du grand groupe, de profiter de la musique ou de discuter avec leur voisin, ces éléments n'étant évidemment pas mutuellement exclusifs.

Dans un tel contexte, l'attention ne glisse pas seulement d'un point de focalisation à l'autre ; elle passe aussi fréquemment du détail au tout et du tout au détail, en passant par tous les niveaux intermédiaires imaginables. Elle prend acte ici d'un cercle bien formé, là d'un danseur en costume de chamane, plus loin des colonnes de lutteurs qui entrent, ou encore, comme je l'ai suggéré, du spectacle chamarré offert par des tribunes gorgées de monde en tenues de fête. Mieux, il apparaît que ces différentes échelles de focalisation ne se déploient pas seulement dans une succession temporelle, mais plus souvent dans une simultanéité complexe. Ainsi même lorsque l'attention se focalise sur un élément particulièrement marquant, la cavalcade par exemple, les mouvements « de fond » représentés par la chorégraphie, renforcés par la musique, ainsi que la perception de l'ambiance générale à laquelle de fait chacun participe, ne s'éclipsent jamais totalement.

Il n'est pas exclu que les montages télévisuels qui retransmettent l'inauguration soient susceptibles de transmettre aussi au spectateur assis devant son écran, chez lui, par les effets de montage, de changement constant de plan, d'alternance entre plan large et gros plan, une partie de cette expérience vécue en direct. La série de photos présentée en annexe 8, prise depuis la tribune où j'étais, à droite de la tribune d'honneur, vise de manière analogue à rendre compte de la dimension à la fois située et multiple de l'attention (voir annexe 8).

Cette attention démultipliée, produite dans le stade par une chorégraphie savamment orchestrée, n'est pas sans rappeler la démultiplication des centres de l'attention autour du Naadam, à l'échelle de la ville. Tout se passe dès lors comme si l'inauguration et son ordonnancement savant reproduisaient, à l'intérieur du stade et sous les yeux des spectateurs, une version réduite du principe organisateur du Naadam, celui, justement, d'une attention démultipliée autour de nombreux centres d'importance variable entre lesquels circule une ambiance effervescente dont profitent et que contribuent à générer les spectateurs et visiteurs en tous genres. À travers la télévision, le phénomène se trouve ensuite étendu et dispersé en autant de fragments qu'il y a de téléviseurs en Mongolie. Si l'hypothèse de l'attention multiple est juste, il est légitime de se demander ce que retiennent de ce spectacle les spectateurs mongols.

8.1.3 L'écho des tribunes

Alors que les danseurs se replient en bon ordre et que les lutteurs prennent possession du stade, j'interroge, à la façon d'un micro-trottoir de quelques minutes à peine¹⁶, certains des spectateurs présents à mes côtés, en étant attentif à une certaine diversité des profils apparents¹⁷. Mes questions suivent, avec des variantes mineures¹⁸, le schéma suivant¹⁹ : 1. L'inauguration vous a-t-elle plu ?²⁰ 2. Quel élément de l'inauguration avez-vous préféré ? 3. Avez-vous déjà assisté à l'inauguration et si oui, comment trouvez-vous celle de cette année

¹⁶ Plusieurs tentatives de ce genre m'ont convaincu que les gens ne consacreront guère plus que quelques minutes à ce genre d'interaction. En même temps, cette forme courte du micro-trottoir permet d'aborder facilement les gens, sans les mettre sur la défensive, et assure la confrontation avec les impressions d'un plus grand nombre de personnes, à vif, juste après le déroulement de l'événement.

¹⁷ Âge et sexe en particulier.

¹⁸ En fonction du déroulement spontané de la conversation, certaines questions ont pu être interverties, d'autres omises. Plutôt que de suivre à tout prix un questionnaire qui n'était conçu que comme support indicatif à la prise de parole des interviewés, il s'agissait en effet de les amener à confier leurs impressions et opinions. C'est donc naturellement le maintien du lien que j'ai privilégié au cours de ces interactions.

¹⁹ L'idée de cette grille était moins d'orienter les réponses des gens que d'offrir un support à une discussion appréciative juste après l'événement. Les impacts de l'inauguration et du Naadam s'étendent très probablement bien au-delà des tribunes et du moment qui suit immédiatement l'inauguration. Mais ces tribunes constituent un bon microcosme, assez cohérent, et donc utile pour l'analyse, des réactions « à chaud ». Cela évite d'une part des réactions distancées qui donneraient peut-être lieu trop facilement à des discours généraux sur le Naadam. D'autre part, la question de savoir dans quelle mesure ce qu'on dit d'un événement immédiatement après la fin reflète ce qu'on a ressenti ou ce qu'on en a pensé reste posée. Du moins mon analyse de ces entretiens tente-t-elle d'échapper au piège méthodologique consistant à y voir, comme c'est le cas dans certaines méthodes d'enquête sur la « réception » des spectacles (Hanna 1983), un reflet fidèle de l'expérience vécue, en les considérant comme révélateurs d'autres aspects de l'appréciation. Bien que nécessairement limités dans leur nombre (huit) comme dans leur représentativité et, à bien des égards, biaisés par le mode de questionnement, les quelques propos que j'ai pu recueillir de cette façon sont suggestifs, aussi bien dans leurs points communs que dans leur diversité, de la façon dont les Mongols sont amenés à réagir au Naadam.

²⁰ Formelle, cette première question permet surtout de briser la glace.

par rapport aux précédentes ? 4. On dit que le Naadam apporte du *hiimor'* (« chance »), qu'en pensez-vous ?²¹ 5. Quel est votre âge / métier ?²²

Avant tout, le public qui assiste à l'inauguration semble être, en-dehors de la tribune d'honneur, un public de cadres moyens et supérieurs, fortement urbanisé, et friande de démonstrations spectaculaires de la mongolité. En effet, l'accessibilité des billets, de plus en plus prisés, pour l'inauguration, donne lieu d'année en année à une inflation exponentielle du marché noir, un billet vendu 12 000 au guichet officiel étant revendu à 50 000 devant les portes du stade. Les gens qui peuvent entrer dans le stade sont donc soit des employés ayant obtenu des billets via des quotas d'entreprises, soit des gens qui peuvent et veulent payer ce prix exorbitant. De manière significative, cette uniformité relative des profils socio-professionnels correspond, chez mes interlocuteurs, à une aisance à s'exprimer sur des sujets immédiats ou généraux et une capacité à manier un langage précis et relativement soutenu, dénué d'accent populaire et de régionalismes. Comme on l'a dit, cela n'empêche nullement les autres de suivre le Naadam à la télévision.

1. Homme de 50 ans, militaire, professeur à l'Université nationale de la défense ²³
2. Femme de 30 ans, juriste
3. Femme retraitée
4. Homme de 30 ans, designer
5. Femme 50 ans, comptable
6. Garçon de 11 ans
7. Femme retraitée
8. Femme de 40 ans, professeur d'anglais (école secondaire)

Le premier point à retenir est l'appréciation unanimement élogieuse du spectacle. Les expressions sont plutôt simples et relativement convenues : « c'est très beau » (*ih saihan baina*), « c'est un beau Naadam » (*saihan Naadam bolj baina*), « ça me paraît beau » (*saihan sanagdaj baina*), ou encore « c'est magnifique » (*goë baina*). Cette uniformité des appréciations est renforcée par une valorisation unanime des progrès dans la qualité du spectacle, sensibles d'une année sur l'autre :

« En général, d'une année sur l'autre, le Naadam est de plus en plus beau²⁴ » (4).

« Chaque année, ça s'améliore, l'organisation, tout devient de plus en plus beau²⁵ » (5).

Invités à choisir un élément qui les aurait positivement marqués²⁶, les gens évoquent souvent la « danse » ou le « biélgee », fréquemment confondus :

²¹ Cette question est conçue comme une question de « vérification ». La poser après les autres permet de laisser à la personne la possibilité, si elle le souhaite, d'évoquer spontanément ce thème, et, si elle ne le fait pas (ce qui est le cas systématiquement) de vérifier que la notion n'est pas qu'un fantasme d'ethnographe étranger.

²² Cette question vise à pouvoir obtenir une idée générale du profil socio-professionnel des gens qui assistent au Naadam en direct.

²³ *Ündesnii batlan hamgaalahyn ih surguul'*, <http://mndu.gov.mn> consulté le 20.04.2018.

²⁴ *Êr n' jil jileer Naadam saihan boldog shüü dee.*

²⁵ *Jil jileer sai baina zohion baiguullaga, büh yum ih saihan bolj baina.*

²⁶ La question posée invitait à choisir « ce qui vous a le plus plu » (*hamgiin taalagdsan yum*).

« La danse des enfants, ça c'était beau²⁷ » (3),

« En général tout m'a plu. Mais s'il fallait ne choisir qu'une chose, ce serait le *biêlgee*, la danse²⁸ » (4)

Certains font aussi valoir la place exceptionnelle de la danse et du *bii biêlgee* dans cette édition du Naadam :

« La particularité cette année, c'est le *bii biêlgee*, le *bii biêlgee* populaire mongol était vraiment spécifique, c'est une particularité (de cette année). Le *bii biêlgee* est ressorti comme l'apogée. Cette fois, pour l'inauguration du Naadam, ils ont fait participer 340 *biêlgeech*, d'après ce que j'ai entendu dire, c'est un nombre énorme ! Hier déjà, 5000 *bii biêlgeech* ont dansé le *biêlgee*, de ceux-là sont venus les 340. C'est vraiment un nombre énorme. C'est pourquoi en parlant du *bii biêlgee*, c'est vraiment l'apogée, c'est vraiment la particularité de l'inauguration du Naadam de cette année²⁹ » (2).

Pourtant, au-delà de cette unanimité laudatrice dans les appréciations d'ensemble et dans la valorisation de la danse, qui constitue de fait le matériau principal de l'inauguration, une certaine diversité s'exprime lorsque les propos tendent à déborder la stricte réponse aux questions posées. L'un déclare apprécier tout particulièrement, en plus de la danse, « la religion traditionnelle des chamanes, les courses aussi³⁰ ». Un autre souligne que ce qu'il préfère dans le Naadam, à savoir la lutte, n'a pas encore eu lieu. Un autre met en lien les jeux virils, son élément préféré, avec le souvenir de la trilogie cinématographique du Naadam que j'ai évoquée plus haut (9). Quant au militaire de carrière il énumère les jeux virils, les catégories d'âge des courses de chevaux et en profite pour rapporter une légende concernant l'origine du Naadam :

« À l'école militaire, j'ai appris comment le Naadam mongol était né. Voilà l'histoire. Il y a plus de mille ans³¹, on avait rassemblé les soldats mongols ; on avait fait rivaliser (*shalguulaad*) les chevaux les plus rapides, les archers les plus habiles, les lutteurs les plus forts, de sorte que le festival du Naadam est né en association étroite avec l'entraînement pour la guerre³² » (1).

Cette sélection d'éléments favoris porte principalement sur les jeux virils, mais aussi sur d'autres éléments comme les chamanes, chaque interlocuteur mettant l'accent sur un aspect

²⁷ *Ter hühhdüüdiin büjig goë bailaa.*

²⁸ *Êr n' bügd taalagdsan. Harin ganc neg yum songovol, ter biêlgee, büjig ih taalagdsan.*

²⁹ *Ene jiliin gaigüi övörmöc, bii biêlgee, mongol ardyn biêlgee onclog, övörmöc bolloo. Bii biêlgee arai ilüü tülhüü garsan baihgüi yüü. Ene udaa naadmyn neeltend minii sonssonoor bol 340 biêlgeechiin orson, gaigüi olon toony biêlgeechin. Öchigdör bolbol 5000 bii biêlgeech biêlsen shüü dee, ternees 340 iim neme orson. Mash olon toondoo. Tegeed bii biêlgeenii talaar ilüü tülhüü orson arai ene jiliin naadmyn neelt eh övörmöc bolson.*

³⁰ *Böögiin ulamjal shashin, teriige uraldaan, neg sonirholtoi.*

³¹ Parler des « Mongols » d'il y a plus de mille ans est sujet à discussion. L'interviewé évoque sans doute possible le temps, mythique, et donc sujet à des datations parfois floues, de Gengis Khan, réputé fondateur des jeux virils.

³² *Êr n' bol mongol Naadam yaaj össön geed cergiin surguulias sonsson yum baigaa. Tiim baigaa. Myanga odoo arvan jiliin ömnö mongolchuud cergee cugluulaad, hamgiin hurdan morio shalguulaad, hamgiin cecen mergen harvaachin shalguulaad, hamgiin hüchtei böhöö shalguulaad ingeed odoo baildaany surguul' bayar Naadam salshgüi össön baihgüi yüü.*

ou un autre. On peut imaginer qu'une plus grande variété, convoquant aussi les contorsionnistes ou la cavalcade, surgirait si l'échantillon avait été plus étendu. Mais le fait est que les éléments convoqués tendent à déborder le cadre de l'inauguration stricto sensu pour englober, à partir de l'inauguration, l'ensemble des événements du Naadam. Cet aspect métonymique de l'inauguration, dont l'appréciation vaut pour l'ensemble des activités du Naadam, était déjà sensible dans les appréciations esthétiques laudatrices mentionnées plus haut. Au contraire des appréciations esthétiques dans le cadre de spectacles dans les théâtres où les gens s'expriment généralement au passé immédiat (forme en *-laa*³³), ici les appréciations sont toutes exprimées au présent ou au présent continu (formes respectivement en *-na4* ou en *-j baina*), comme s'il s'agissait moins, en réalité, de commenter l'inauguration du Naadam comme spectacle, que le Naadam dans l'ensemble, dont l'espace-temps vient d'être rituellement ouvert et qui donc, est apprécié au présent.

Au-delà du Naadam comme événement, mes interlocuteurs tendent à inscrire les éléments mentionnés comme favoris dans un système de référence plus large que l'événement, où chacun mobilise des éléments idiosyncrasiques. Ainsi, les jeux virils sont mis en rapport avec le passé gengiskhanide par l'un, avec la trilogie filmique du Naadam par un autre. Plusieurs personnes associent leur préférence de la danse avec la sauvegarde du « patrimoine » (*öv soël*) mongol. Ce contraste entre l'uniformité des appréciations générales et la diversité des extrapolations que génère la forme de l'entretien est révélateur à la fois de l'individualité des appréciations et de la mise en œuvre d'un même mécanisme cognitif. Il suggère que, tout en ayant partagé un même événement, les spectateurs l'ont apprécié chacun à leur manière. Chacun a à cœur de relier l'expérience vécue en commun à différents éléments thématiques rencontrés au gré de parcours biographiques divers³⁴. À cet égard l'exemple du militaire citant une légende mettant opportunément en valeur l'origine militaire du Naadam est paradigmatique. Toutefois, malgré cette diversité relative, le champ d'évocation des discours reste, on l'aura remarqué, relativement restreint. De plus ce champ d'évocation apparaît étroitement lié à l'identité culturelle mongole : ainsi, les jeux virils sont inscrits dans une perspective identitaire mongole (le lien avec Gengis Khan, avec la trilogie de films), tandis que les chamanes ou les danses sont perçus comme des éléments typiques du patrimoine culturel propre aux Mongols. À partir d'une même appréciation d'ensemble de l'événement en cours, tous mes interlocuteurs tendent à indexer à des éléments emblématiques présentés au cours de l'inauguration ou plus largement du Naadam dont la cérémonie apparaît comme une métonymie, des valeurs liées à la mongolité.

De manière symptomatique, la mobilisation personnelle de ces éléments conduit plusieurs de mes interlocuteurs à souligner l'importance du Naadam pour tous les Mongols. L'un cite un dicton : « Il y a une expression qui dit « du Naadam au Naadam », les Mongols

³³ On dira ainsi « c'était beau » (*saihan bailaa*).

³⁴ Une telle façon d'analyser la diversité des discours s'inspire de celle utilisée par Humphrey et Laidlaw (1994) à propos des interprétations diverses émises par différents participants pour les mêmes actions liturgiques d'un rituel jainiste.

attendent le Naadam pendant l'année entière. Voilà ce que c'est comme fête³⁵ ». Le Naadam, climax du calendrier des célébrations nationales, place ainsi la communauté mongole dans une situation d'attente partagée. Ce dicton fait curieusement écho à celui mentionné par Lacaze (1999-2000 : 75) « il n'y a pas d'année heureuse sans Naadam ». L'idée de « bonheur³⁶ » n'est pas anodine, s'agissant d'un événement réputé « apporter de la chance » (*hiimor' sergeh*). Toutefois cet aspect, que je mentionne dans le questionnaire à titre de vérification, à la fin de ces interactions, n'est jamais évoqué spontanément par mes interlocuteurs. Si l'un ou l'autre de mes interlocuteurs se montre particulièrement enthousiaste lorsque j'évoque cette expression, la plupart n'y accorde qu'un intérêt modéré, voire une indifférence sceptique. L'allusion à la valorisation du patrimoine (*öv soël*) mongol, notamment par référence à la mobilisation du *bii biêlgee*, chez plusieurs interlocuteurs, apparaît à cet égard plus significatif : les grandes représentations associées au Naadam sont moins de l'ordre de la « chance » que de l'ordre de la valorisation du patrimoine national. D'après ce micro-trottoir, le Naadam apparaît moins comme le lieu d'une transposition, à échelle nationale, d'une symbolique de renouveau et d'un échange symbolique ayant pour objet la « chance », héritée des jeux virils effectués dans le cadre du culte à l'*ovoo* (Hamayon 1990a : 717 ss., Lacaze 1999-2000 : 73-74 et 120-121), que comme l'occasion d'une mobilisation originale et puissante de tous les Mongols, dont le rassemblement est perçu comme essentiel. C'est en ce sens que le micro-trottoir peut être utilisé par certains comme occasion de s'adresser à la communauté des Mongols pour leur souhaiter, à tous, un « joyeux Naadam », selon la formule convenue (*saihan naadaarai*).

La diversité relative des appréciations engage donc chacun dans un même mouvement d'appréciation de l'inauguration du Naadam sur deux aspects complémentaires. Le premier est celui d'un spectacle réussi, suscitant des appréciations d'ordre esthétique (*goë, saihan*). Le second est le fait que l'inauguration induit chaque spectateur à mobiliser, autour d'éléments que chacun apprécie particulièrement dans l'événement, des réseaux de références liés à sa propre perception de la mongolité. Il ne serait pas trop hasardeux de considérer que ces deux aspects ne sont pas seulement juxtaposés, mais étroitement articulés. En ce sens, j'é mets l'hypothèse que l'inauguration puisse être considérée comme d'autant plus réussie d'un point de vue esthétique qu'elle permet et suscite ce type d'associations d'idées plus largement évocatrices de la mongolité. Mieux, ces associations d'idées conduisent moins à une définition claire de la mongolité qu'au sentiment d'une émotion propre, liée au Naadam, partagée avec toute la communauté des Mongols, dont on présuppose qu'elle se reconnaît, d'une façon ou d'une autre, dans l'événement.

³⁵ *Mongolchuud bol Naadmaas Naadamd gej baidag, tiim uchraas Naadam bol mongol хүний хүлээж бүх жил хүлээж бaidag. Iim bayar n' yum aa.*

³⁶ La notion de « bonheur » est fréquemment traduite par *buyan hishig* en mongol, mais elle prend place au sein d'un champ sémantique plus vaste, empruntant son vocabulaire au bouddhisme ou au chamanisme, qui comprend notamment différentes déclinaisons des notions de « chance », « bonheur », « hasard » ou « grâce » (*hiimor', az jargal*, etc.). Sur cette question voir Empson 2011, Hamayon 1990a : 630 (sur le *hishig* comme grâce en particulier), Merli 2004 : 187, Marchina 2009 : 79.

À propos de performances de différents types de danses dans le cadre du théâtre d'une université américaine, la proposition de J. L. Hanna, d'envisager l'usage des métaphores liées à la danse chez les spectateurs de ces performances dansées, est intéressante en ce qu'elle propose des pistes pour apprécier l'impact de la danse sur le long terme. Celui-ci se manifesterait, au-delà de l'émotion, souvent intense, muette ou indicible, ressentie au moment du vécu immédiat de la performance, à travers des manifestations, verbales notamment, dont les métaphores considérées constituent un exemple. De la même manière, on peut envisager les éléments d'appréciation mentionnés dans les micro-trottoirs comme la manifestation verbale *a posteriori* de l'impact durable généré par l'expérience immédiate de la performance. En effet, ces éléments apparaissent refléter non seulement l'idiosyncrasie de quelques personnes, mais très communes dans l'appréciation du Naadam, y compris en-dehors du stade et y compris longtemps après le moment de l'inauguration, et propres à s'insérer dans un réseau de valeurs et de références qui existent au-delà de l'inauguration du Naadam.

Un problème toutefois subsiste. Ces associations d'idées renvoient avant tout aux emblèmes de mongolité que la chorégraphie mobilise et organise, dont j'ai parlé plus haut. Mais le fait est que, là où certains de ces emblèmes sont perçus comme faisant partie intégrante d'un spectacle grandiose de la mongolité par tous types de spectateurs, y compris des étrangers, d'autres servent de point d'appui aux associations d'idées de spectateurs mongols pour caractériser l'événement comme typiquement mongol et comme supposant la participation de tous les Mongols, présents ou non, à l'événement. Ainsi, d'un point de vue du spectacle, les Mongols sont amenés à voir se déployer un spectacle de leur nation destiné aussi bien à un public international qu'à eux-mêmes. Mais du point de vue de l'appréciation, le spectacle mobilise un savoir contextuel, une appréciation affective et un sens de la communauté nationale qui semble être le propre des spectateurs mongols. Certainement, il y a derrière cette double appréciation, comme spectateur potentiellement international d'une part, comme Mongol de l'autre, une différence de degré dans la familiarité avec les emblèmes culturels de la Mongolie. Toutefois, cette différence de degré pourrait s'observer chez un spectateur étranger relativement familier de la Mongolie (un ethnographe par exemple), sans que celui-ci se sente particulièrement intégré à une communauté mongole. Il ne s'agit pas seulement, dans les appréciations ci-dessus, d'un phénomène purement cognitif, traçant à partir du spectacle des inférences qui englobent différents aspects de la mongolité, mais de symptômes d'une adhésion affective et intime à l'idée qu'en tant que Mongol, je fais partie d'une communauté mongole qui se reconnaît dans le Naadam. Il est délicat de repérer ce qui, dans la « forme » (Houseman et Severi 2009 : 193-194) même du spectacle, témoigne de cette participation différenciée des spectateurs mongols. Leur mobilisation singulière tient évidemment au fait qu'ils sont et se sentent mongols avant et en dehors du spectacle. Toutefois, un élément singulier retient mon attention, qui peut être examiné ici comme un paradigme de ce type de mobilisation. Cet élément est le geste de libation, *cacal*, effectué par les danseurs au début de la chorégraphie. Le fait qu'il soit effectué par des danseurs contribue

également à éclairer ce que la danse a de plus pertinent que d'autres arts dans la mobilisation d'un sentiment d'appartenance nationale.



Figure 81 Le "micro-trottoir" dans les tribunes fait apparaître la dimension individuelle de la réappropriation de l'événement, © C. Blanchier.



Figure 82 Après avoir fait le geste de libation, les danseuses défilent sur la piste, en présentant la spatule aux « neuf yeux ».

8.3 Comment faire l'expérience de la culture mongole ?

8.3.1 La libation des danseurs, entre rite et spectacle

Le geste de la libation *cacal* focalise une attention solennelle, presque retenue, au cœur de la cérémonie d'inauguration marquée, comme on l'a dit, par une démultiplication de

l'attention. De chacun des cinq cercles, neuf danseuses émergent, porteuses d'une spatule rituelle, également appelée « *cacal* » ou « neuf yeux » (*êsön nüü*) en raison des neuf³⁷ trous sculptés dans la spatule, qui favorisent l'aspersion de liquide lacté (lait, thé au lait, *airag*, etc.). Les danseuses d'un même cercle sont vêtues d'un même costume. La couleur des costumes varie d'un cercle à l'autre, déclinant les cinq couleurs symboliques du bouddhisme : blanc, vert, jaune, bleu, rouge³⁸. Pour un spectateur non mongol, le spectacle est convaincant. Mais, même s'il est en mesure de reconnaître en ce geste un rituel mongol, ce spectateur y voit avant tout un spectacle, ayant pour objet la mise en scène d'un geste rituel. Pour le spectateur mongol, en revanche, le statut d'un tel geste apparaît plus complexe.

Le geste de libation *cacal* est présent dans toutes les circonstances ritualisées de la vie mongole. Il est associé indifféremment aux rituels bouddhiques ou chamaniques, au culte des montagnes, au culte domestique et aux cérémonies à l'*ovoo* en l'honneur des esprits des lieux. Loin d'être réservé à un officiant spécialiste, il est effectué, sous différentes formes, par tout un chacun lors de différentes occasions³⁹. Mais il est principalement associé à l'action rituelle de la maîtresse de maison qui, chaque matin, offre en libation les prémices du premier thé de la journée aux ancêtres et divinités de l'autel domestique (voir chapitre 1). Le geste est, de façon générale, considéré comme un témoignage de respect envers les entités invisibles et associé à une demande de protection et de propitiation, soit de manière générale (assurer la prospérité du foyer), soit pour un événement particulier (départ d'un des enfants, voyage ou entreprise risquée, mariage, etc.). Quels que soient leurs attachements religieux et leurs habitudes culturelles, il n'est pas un Mongol qui ne connaisse et reconnaisse le geste de libation *cacal*. Dans le *bii biêlgee*, le geste est, on l'a vu, l'un des plus caractéristiques des danses à thème rituel (voir chapitre 1). Toutefois, comme on l'a vu également, il y est effectué à titre de geste dansé : la solennité dont il est empreint renvoie moins au sentiment qu'aurait le danseur d'exécuter un geste rituel qu'à la nécessité de rendre compte, dans la danse, de la solennité du rituel ainsi évoqué.

Or, dans le cadre de l'inauguration du Naadam, les choses ne sont pas si simples. Bien sûr, les danseuses qui font le geste de libation le font en dansant. Le geste s'intègre parfaitement à la chorégraphie, prolongeant harmonieusement le dessin des spirales en ouvrant le cercle en un motif floral particulièrement prisé dans un cadre chorégraphique. L'élégance soignée de leurs tenue, l'ampleur du geste s'inscrivent pleinement dans l'esthétique de la danse mongole scénique, par opposition à celle du *bii biêlgee* dont les mouvements sont moins fluides et de moindre ampleur. Mais en même temps, le geste est effectué à l'aide de

³⁷ Le chiffre trois et son carré, le chiffre neuf, sont considérés comme fastes en Mongolie.

³⁸ Le symbolisme de ces couleurs, qui se retrouve par exemple dans les *hadag*, écharpes sacrées, peut varier, d'autant qu'elles sont associées non seulement à un symbolisme issu du bouddhisme orthodoxe, mais font l'objet de réinterprétations nationales. Le bleu est associé au ciel éternel, le blanc à la pureté, au lait, à la mère, le vert à la prospérité et aux pâturages, le rouge à la terre et à la force, le jaune au feu et au savoir.

³⁹ L'aspersion avec l'annulaire (appelée *nyaslah*, *nyaslaga*, et non *cacah* ou *cacal*, cf. Hamayon 1971 : 175, Ruhlmann 2015 : 122), effectué surtout par les hommes ou par des femmes âgées, prélude à la consommation d'alcool en contexte social.

spatules et non seulement de mouvements de la main, comme dans le *bii biêlgee*. Cela ne constituerait pas, en soi, un indice probant de la dimension rituelle du geste, puisqu'il m'est arrivé de voir des gestes dansés de libation agrémentés de l'usage de l'accessoire, la spatule « aux neuf yeux ». Toutefois, cet indice fait entrer cette situation en écho avec d'autres situations où le même geste, effectué par des danseurs professionnels, avait une vocation cérémonielle évidente plutôt qu'une vocation dansée. Ainsi, lors des cérémonies et événements accompagnant le soixantième anniversaire du théâtre de Hovd, en 2010, le dépôt de gerbes au pied du monument commémoratif inauguré à cette occasion a été précédé par une série de libations exécutées par des danseurs. Ces libations n'étaient pas, cette fois, intégrées à des chorégraphies, comme dans le stade, mais faisaient véritablement office de bénédiction ou de propitiation en ouverture aux festivités. Le fait que ce geste de bénédiction ait été confié aux danseurs du théâtre de Hovd est emblématique du rôle qui leur est dévolu dans les événements publics : ils accomplissent ce geste pour tous et au nom de la nation. La libation est un geste propitiatoire obligatoire pour ouvrir les cérémonies publiques. Dans l'inauguration du Naadam, le geste de libation n'est pas seulement un geste dansé, comme il peut l'être dans le *bii biêlgee*. Tout en étant intégré à la chorégraphie, il est aussi, dans ce cas comme chez les danseurs du théâtre de Hovd, un geste rituel de bénédiction prenant place dans le stade, au moment de l'inauguration du plus grand événement national mongol.

La libation des danseurs prend ici une valeur particulière : il s'agit à la fois d'un geste dansé, et d'une bénédiction (de l'événement, du lieu, des participants, etc.) qui trouve logiquement sa place en ouverture de la cérémonie. Mais dans ce cadre, le paradoxe est que le geste de bénédiction le plus commun, le plus ordinaire, se trouve à la fois magnifié et confié à quelques-uns, qui le feront au nom de tous et au nom de ce rassemblement de tous les Mongols qu'on peut appeler la nation mongole. Comment comprendre que le geste rituel de chacun soit, pour ce type d'occasion rassemblant la nation tout entière, justement et systématiquement confié aux danseurs, plutôt qu'à des spécialistes rituels par exemple, à des représentants de l'État, ou à d'autres types d'artistes ? Je propose ici une hypothèse susceptible de rendre compte non seulement de la forme du geste lui-même mais des présupposés pragmatiques qui animent les spectateurs mongols du Naadam.

Selon Houseman, une action rituelle peut être définie comme une action stipulée de nature à agir sur les dispositions des acteurs eux-mêmes (action (A) > disposition (D)), tandis que le spectacle est une action de certaines personnes (danseurs) de nature à agir sur les dispositions d'autres personnes (spectateurs) (Houseman 2003 : 296 ss.). Or ici, l'action rituelle des danseurs vise non seulement à les toucher eux-mêmes, en tant qu'officiants d'un geste rituel, mais surtout à toucher les spectateurs *comme s'ils* faisaient eux-mêmes le geste rituel. La mère de famille mongole qui fait la libation dans la vie de tous les jours accomplit ce geste stipulé conformément à une coutume établie, et se trouve de ce fait affectée par la relation aux esprits, au foyer, au paysage impliquée dans le geste. Son action, stipulée, affecte ses dispositions (A > D) ; on est dans un cadre rituel. On peut imaginer que, de la même façon, les danseurs sont

légitimement affectés par le fait d'exécuter un geste rituel, mais cette considération est de relativement peu d'importance pour comprendre l'événement, dans la mesure où les danseurs ne font pas la libation pour eux-mêmes, comme la mère de famille, mais pour d'autres, pour un très grand nombre d'autres. Que des participants aux actions relativement limités par rapport à celles d'autres participants puissent être affectés de manière rituelle par la médiation de l'action d'un officiant n'a rien de très original : c'est la situation d'une messe catholique, par exemple, où les gestes rituels sont accomplis par le prêtre sous les yeux des fidèles, pour leur bénéfice. Mais dans un tel contexte, le prêtre accomplit des actions qu'il est, en tant que prêtre, le seul habilité à accomplir, à quoi répondent des actions stipulées des fidèles (écouter, s'agenouiller, se lever, etc.). Dans le stade au contraire, les danseurs accomplissent pour les Mongols un geste rituel que chacun serait parfaitement en mesure d'accomplir par ailleurs. La stipulation rituelle ne concerne donc pas exactement, comme ce serait le cas dans la messe, les actions des spectateurs, de façon que celles-ci soient coordonnées avec celles du prêtre (également stipulée mais d'une façon différenciée), mais la relation particulière entre danseurs et spectateurs. Puisqu'il s'agit pour les spectateurs de « déléguer » un geste qu'ils pourraient faire eux-mêmes, aux danseurs, je propose de nommer cette relation complexe « délégation ». Comment s'articulent, dans la « délégation » au danseur, les modes de participation de type « rituel » et de type « spectacle », tels que définis par Houseman ?

Le geste de libation est, comme on l'a vu, avant tout un geste dansé. Sa beauté, son élégance, son ampleur, le fait qu'il soit exécuté par des danseuses vêtues de tenues harmonisées à l'unisson, et intégré à une chorégraphie ornementale soignée en fait aussi un spectacle. L'action des danseurs, en ce sens, vise à toucher les spectateurs (A1 > D2). Ce mode d'interaction concerne aussi bien les spectateurs mongols que non-mongols. Mais pour les Mongols, il ne s'agit ici ni d'un rituel devenu spectacle par un simple effet de mise en scène, ni d'un rituel enchâssé dans un spectacle, comme on pourrait l'observer, par exemple, lorsque des touristes se presseraient autour d'un chamane « en transe », moins pour profiter de son pouvoir rituel que pour jouir du spectacle. Les spectateurs mongols, ceux du stade et au-delà, toute la nation mongole, sont affectés par ce geste non seulement en tant que spectateurs, mais aussi en tant que participants à un rituel. Le geste rituel exécuté par les danseurs ne vise donc pas tant à affecter les danseurs eux-mêmes, qui l'exécutent, que les spectateurs, qui le contemplent. Pour les spectateurs mongols, A1 > D2 se lit non seulement comme une interaction de type spectacle (commune avec les spectateurs non-mongols) mais surtout comme une interaction de type rituel. Le paradoxe est ici que la stipulation ne concerne pas tant le geste de libation que la façon dont les spectateurs sont amenés à participer au spectacle : leur position de spectateur est stipulée, de manière rituelle.

Le chapitre précédent a contribué à montrer en quoi le spectacle n'était pas seulement une action des danseurs à destination des spectateurs, passifs, mais impliquait une mobilisation active de ceux-ci, y compris lorsqu'ils sont assis et muets dans le noir. La double dimension visuelle d'une part, kinesthésique et synesthésique de l'autre, est particulièrement mobilisée

dans le cas de la danse. Que ce soit dans la yourte ou au théâtre, elle contribue à faire des spectateurs des acteurs de la situation de spectacle (ou de performance) qui co-agissent avec les danseurs dans le maintien et la reconnaissance de l'asymétrie constitutive qui distingue radicalement et associe étroitement leurs rôles. Dans le stade, ce fait renforce l'asymétrie danseur-spectateur, à la façon du dispositif théâtral (plutôt que celui de la yourte), légitimant le danseur dans un rôle que le spectateur ne peut a priori pas occuper. Dans l'hypothèse défendue ici, ce type d'actions et d'attitudes du spectateur semble en outre contribuer à légitimer le danseur pour qu'il agisse non seulement sous les yeux de tous, mais surtout au nom et en lieu et place de tous les Mongols. En ce sens, les actions des spectateurs ne sont pas seulement tributaires d'une boucle de rétroaction de type « spectacle », où $A1 > D2$ (les actions (dansées) des danseurs affectent les spectateurs) tandis que $A2 > D1$ (les réactions, par exemple applaudissements ou huées, des spectateurs, affectent en retour les danseurs), mais relèvent d'une forme paradoxale de stipulation rituelle. Les spectateurs sont amenés à agir en tant que spectateurs, reconnaissant la qualité particulière des actions du danseur, non seulement parce que le spectacle est bon et qu'ils l'apprécient, mais parce que, indépendamment de leur appréciation personnelle, c'est ce qu'ils sont censés faire. La relation de « délégation » peut donc être définie comme un « spectacle stipulé », la relation de spectacle étant incluse dans une relation rituelle. La stipulation porte en réalité moins sur des actions du spectateur que sur le mode de relation qu'il est censé entretenir avec le danseur, et dont ces actions ne sont en somme que la mise en acte contingente et propre à chacun. En ce sens, les actions du spectateur contribuent à le toucher rituellement ($A2 > D2$), non pas de la même manière que s'il faisait lui-même le geste de libation, mais parce qu'elles renforcent et englobent l'interaction de spectacle.

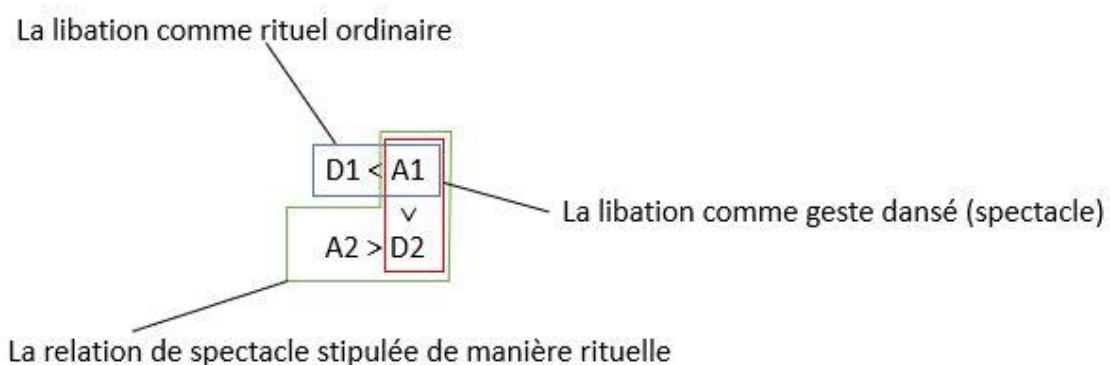


Figure 83 La « délégation » comme spectacle stipulé. A = actions, D = dispositions, 1 = danseurs, 2 = spectateurs.

C'est ce mode de participation qui distingue le spectateur mongol du spectateur non-mongol. Alors que le second saura apprécier le spectacle, y compris le spectacle d'un rituel local (la libation), le premier, tout en appréciant également le spectacle en tant que tel, participe

aussi à l'inauguration du Naadam sur ce mode de la délégation, donc comme à un rituel. Toutefois, il ne s'agit pas de dire que, pour le spectateur mongol, la dimension rituelle se substituerait au spectacle. En réalité, comme le montrent les appréciations analysées plus haut, le Naadam reste aussi appréciable par les Mongols en tant que spectacle. Le spectacle, pour les spectateurs mongols, est donc à la fois un élément encadré par une stipulation d'ordre rituel, et, tout comme pour le spectateur non-mongol, un mode de participation à part entière.

8.3.2 Se sentir soi en se voyant avec les yeux d'un autre

Le titre de Ricœur, « soi-même comme un autre », pourrait servir d'épigraphe à ce chapitre⁴⁰ (Ricœur 1990). L'expérience traversée par le spectateur mongol au cours de l'inauguration du Naadam est en effet singulièrement complexe. Premièrement, il va au spectacle, tout comme les étrangers, et plusieurs éléments de ce spectacle semblent faits d'abord pour des spectateurs étrangers. En effet, à travers le rituel du Naadam, la nation mongole se donne à voir à elle-même à travers un spectacle grandiose rassemblant, dans un espace-temps réduit et clos, les principaux emblèmes, politiques et culturels de la nation mongole. Le spectateur mongol voit donc se déployer les emblèmes sa culture, pour ainsi dire, du point de vue d'un étranger. Dans le spectacle du Naadam, il *se* voit (en tant que Mongol) comme le verrait un autre, au sens où il est, comme l'étranger, spectateur d'une « mongolité » spectacularisée et objectivée sous son regard. Toutefois, la réalité pragmatique semble plus complexe, si l'on décide de prendre au sérieux le « comme » de l'expression « comme un autre » : les Mongols ne sont pas des spectateurs étrangers, même si une partie de leur activité de spectateur rejoint celle de cette catégorie de participants, et comme tels, ils ne participent pas seulement au Naadam à la façon des spectateurs étrangers. Sans doute les Mongols qui sont spectateurs du Naadam diffèrent a priori des spectateurs étrangers par leur familiarité avec la « culture » mongole sous ses différents aspects, par un certain sens présumé qu'ils sont mongols, et ce fond socio-culturel distinct contribue-t-il à une perception différenciée du même événement. Mais les explications de type sociologique, par le « contexte » ou « l'éducation », paraissent insuffisantes. Au contraire, l'enjeu ici est de penser l'inauguration elle-même comme déployant des dispositifs propres à mobiliser précisément cet attachement à la nation mongole, chez chaque Mongol, et chez les étrangers, non.

Le geste de libation me paraît un cas exemplaire de ce type de dispositif. Ce geste, que chaque Mongol peut d'ordinaire effectuer chez soi au quotidien, est, dans l'inauguration, à la fois spectacularisé par la chorégraphie et effectué par les danseurs au nom de la nation mongole qui le contemple, et y reconnaît à la fois une bénédiction au nom de et pour la nation mongole et la légitimité des danseurs à exécuter ce geste en leur nom à chacun. Cette délégation de la nation dans le geste du danseur, vécue et actée par chaque spectateur mongol, contribue à leur faire non seulement voir des symboles de mongolité organisés dans le stade

⁴⁰ La référence m'a été inspirée par Lacaze (2017).

et à admirer un beau spectacle, mais à se sentir membre de la communauté qui reconnaît dans le danseur son délégué légitime, bref à se sentir mongol. C'est, à mon sens, ce mode de participation complexe qui explique que, tout en assistant au même spectacle, spectateurs mongols et spectateurs étrangers ne traversent pas, quel que soit leur degré de connaissance de la Mongolie par ailleurs, exactement la même expérience. Les conditions pragmatiques de perception du spectacle que j'ai tenté de décrire, qui montrent que l'appréhension mongole de l'inauguration excède celle d'un simple spectacle de la mongolité spectacularisée, invitent à préciser le sens qu'on peut attribuer à l'expression de Ricœur : se voir comme un autre, oui, mais tout en se sentant soi-même. Le double mode de participation du spectateur mongol à l'inauguration, à la fois rituel (le spectacle stipulé) et spectacle, fait de l'inauguration une expérience inédite, où l'on se voit soi-même (les Mongols) danser devant un autre (l'étranger) tout en voyant un autre (le danseur) danser et faire des gestes rituels à la place de chaque spectateur mongol. C'est la conjonction paradoxale de ces deux points de vue ou plutôt de ces deux façons de vivre le même événement, qui fait que, alors que le spectateur étranger se sent étranger, le spectateur mongol, lui, se sent mongol.

Pour que ce ressenti, fugace, puisse être considéré comme valide sur la durée, il faut aussi le penser comme réflexif, au double sens où il amène chacun à s'identifier avec tous les autres participants mongols à l'événement au sein d'une même communauté, et à associer cette expérience avec des éléments propres à cristalliser de manière durable le rapport de chacun à l'événement. Le premier aspect de cette « réflexivité » est de l'ordre de la participation au spectacle en tant que spectateur. Comme l'a montré le chapitre précédent, être spectateur suppose une réflexivité qui est renforcée non seulement dans l'interaction danseur-spectateur, mais aussi par les interactions entre les spectateurs. Ce point de vue se laisse d'autant plus aisément transporter de la yourte et de la scène au stade que la disposition des spectateurs rend leurs réactions immédiatement visibles et perceptibles aux yeux les uns des autres. D'une part, les spectateurs font aussi partie du spectacle, en contribuant à la composition chamarrée des tribunes, qui peuvent ainsi apparaître comme le prolongement des costumes chamarrés des danseurs, sur la pelouse du stade. D'autre part, s'observe un effet d'entraînement mutuel dans des façons d'orienter son attention vers tel ou tel élément du spectacle, comme lorsque je me rends compte de la présence des cavaliers dans le stade au moment où je perçois les ovations de la tribune d'en face. De fait, la visibilité accrue des mouvements d'appréciation manifeste des autres spectateurs accentue leur contagiosité, et il n'est pas rare de se retrouver en train de se lever, d'applaudir ou de tourner le cou ici ou là avant même de savoir vraiment pourquoi. Les spectateurs contribuent donc ici aussi activement à la genèse d'une expérience réflexive, où ils se perçoivent les uns les autres comme partageant une expérience similaire, centrée sur le spectacle bien sûr, mais que leurs réactions partagées contribuent à renforcer en retour. Si, pour les étrangers, cette expérience est celle de partager un beau spectacle, pour les Mongols, elle est aussi, comme on l'a vu plus haut, celle de partager un rituel national. C'est en ce sens qu'on peut comprendre les remarques du micro-trottoir substituant à l'appréciation

esthétique du Naadam (« le Naadam est beau ») l'appel à tous les Mongols de célébrer un bon Naadam (« Passez un bon Naadam », *Saihan naadaarai*). Elle suppose que chaque Mongol a conscience que les autres partagent la même expérience de mongolité que lui, au sein d'une communauté d'expérience qui devient, dès lors, une communauté nationale.

À un second niveau, la réflexivité de l'expérience du spectateur mongol se manifeste, comme les micro-trottoirs en ont donné par ailleurs un aperçu, dans la cristallisation de cette expérience sous forme d'éléments stables, réinsérés par chacun dans un réseau de référence préexistant et fait pour durer au-delà de l'instant présent. Il convient de préciser le statut de ces références à la mongolité générées par le Naadam. La chorégraphie du Naadam mobilise d'emblée, on l'a vu, un certain nombre d'éléments emblématiques de la mongolité, tels les symboles étatiques (drapeau, hymne, bannières), les cavaliers, les jeux virils, mais surtout les musiques, chants et danses, qui relèvent de formes caractéristiques perçues comme typiquement mongoles. La cérémonie chorégraphiée organise peut-être une sorte d'intégration entre les symboles de l'État, et des traits culturels caractéristiques de la mongolité, principalement associés au pastoralisme nomade et à la « culture artistique » qui en émane sous forme des chants, musiques et danses. Et ce spectacle peut contribuer à renforcer l'image intégrée d'un État-nation représentatif d'une « culture » mongole fondée sur le pastoralisme nomade, et dignement représentée par les arts qui sont considérés comme l'émanation de cette culture. Ces emblèmes pourtant ne sont pas seulement de l'ordre d'une « représentation publique », d'un déploiement spectaculaire qui passerait miraculeusement d'une chorégraphie dans un stade à l'esprit des gens, à la façon dont on imprime une eau-forte. Ils sont aussi un lieu de cristallisation durable de l'appréhension réflexive de l'expérience vécue des spectateurs : grâce à eux, chacun se réapproprie à sa façon certains de ces emblèmes, pour en faire non seulement une image mémorable de l'événement, mais un élément indiciel de la mongolité : pour l'un la lutte, rattachée à l'origine légendaire du Naadam, pour l'autre la danse comme patrimoine, etc. C'est dire que l'expérience vécue par le spectateur invite à voir l'utilisation des emblèmes présentés dans le stade comme une cristallisation de l'expérience singulière de « se voir comme un autre en se sentant soi-même », tout en donnant à celle-ci une image en termes de traits culturels. En effet, les traits culturels mongols, s'ils ont assurément une couleur exotique, ne sont pas exclusivement mongols en tant que tels : bien d'autres groupes, nations et populations d'Asie centrale pourraient légitimement revendiquer le rapport privilégié cheval-cavalier, l'allusion au nomadisme ou des formes de chant diphonique comme emblèmes identitaires culturels. Si les traits culturels déployés durant le Naadam apparaissent comme typiquement mongols, c'est moins au terme d'une comparaison systématique qui permettrait de dégager les invariants culturels mongols de façon absolue que parce qu'ils sont perçus au travers de l'expérience singulière du stade, de se voir comme un autre. Comme l'écrivent Houseman et Severi « la dynamique orientant l'action coïncide avec le processus d'engendrement du symbolisme » (2009 : 231). Les emblèmes de mongolité mobilisés dans le spectacle acquièrent ainsi, au prisme de cette expérience singulière, le statut

de « symboles » auxquels chacun pourra faire référence plus tard lorsqu'il évoquera son sentiment d'être mongol.

Toutefois mettre l'accent sur les dynamiques d'engendrement de ce « symbolisme » ne signifie pas pour autant que la nature des éléments emblématiques mobilisés par les organisateurs, et utilisés comme références symboliques par les spectateurs soit indifférente. Au contraire, je soutiens que la dimension principalement « culturelle » de ces éléments est à comprendre en lien étroit avec cette expérience de soi-même comme un autre que je viens de décrire.

8.3.3 De la « culture mongole » à une appréhension mongole de la « culture »

D'autres éléments auraient pu, pour représenter l'identité nationale mongole, être mobilisés. Les études sur l'identité nationale en Mongolie contemporaine mettent plus fréquemment l'accent sur la dimension généalogique, ethnique voire même raciale qui soutient les positions nationalistes mongoles que sur leur dimension culturelle (Bulag 1998, Billé 2016). L'obsession pour la généalogie gengiskhanide, à la base d'une perception halh-centrée de la mongolité, où les « vrais » Mongoles seraient ceux qui appartiennent à l'ethnie Halh majoritaire sur le territoire national mongol, est par exemple soutenue par une grosse production de films, d'imagerie populaire, de littérature historiographique ou romancée, qui ont été bien étudiées par ailleurs (Kaplonski 2004, Aubin et Hamayon 2002). Marsh montre, en analysant le cas de la vièle-cheval, que la musique joue également un rôle dans la construction de symboles musicaux à la fois halh-centrés et emblématiques de la nation mongole. Toutefois, la musique mongole, et les diverses formes de chant en particulier, apparaissent plus volontiers mobilisés comme vecteurs d'un attachement affectif au « pays natal » (*nutag*, cf. Legrain 2014), l'attachement au « pays natal » local, provincial apparaissant bien souvent comme une métonymie de l'attachement au « pays natal » mongol (Charlier 2016). À côté de l'identité ethno-généalogique promue par l'historiographie, le film et la littérature d'une part, à côté du critère territorial-relationnel (le « pays natal ») de l'autre, la danse déploie une image de la mongolité fondée sur de grands traits culturels, centrés en particulier sur la convocation de figures archétypales du pastoralisme nomade. Même lorsque Gengis Khan y apparaît, c'est, par comparaison avec la mobilisation de sa figure dans les autres arts, moins sous la forme de l'ancêtre universel que sous celle du rassembleur des peuples, présidant par exemple à un déploiement de la diversité ethnique eurasiatique, ou sous celle, archétypale, d'un guerrier mongol qui apparaît alors surtout comme un avatar historicisé de l'éleveur nomade⁴¹. À la figure de l'éleveur s'associe en outre à travers la danse une vision intégrative de la diversité ethnique, qui apparaît moins comme morcelant l'identité nationale mongole que comme donnant de celle-ci une variabilité chamarrée superficielle, fondée sur un même fond culturel

⁴¹ J'ai conscience que la figure de Gengis Khan présente dans certaines chorégraphies, plus récentes, de danses mongoles invite à une réflexion plus approfondie et plus nuancée sur ce thème. Ce pourrait être l'objet d'une recherche ultérieure.

pastoral-nomade, aux antipodes d'une perspective halh-centrée (voir chapitre 1 et 4). Ainsi la valorisation de critères « culturels » dans la définition de la mongolité paraît être le domaine privilégié de l'art de la danse mongole.

Houseman, à travers l'analyse du rite initiatique du So, chez les Beti du Cameroun, argumente en faveur d'un double niveau d'efficacité du rituel : d'une part, il fournit une expérience complexe qui amène à une reconnaissance d'un changement de statut (de novice à initié), d'autre part, il intègre cette opération transformative à « une connexion d'ordre supérieur entre les catégories auxquelles ces traits peuvent être assignés » (Houseman 2012 : 54). Dans le cas de la danse mongole, si le premier niveau est représenté par l'intégration à la communauté mongole que j'ai décrite précédemment, le second niveau est porté par le fait que cette intégration à la communauté mongole est adossée à une expérience non seulement de ce que serait la culture mongole, mais de ce que serait la culture d'une nation aux yeux des autres nations. Toutefois, alors que pour Houseman, cette intégration est *hiérarchique*, dans le cas de la danse mongole, elle apparaît au contraire *égalitaire*. À la hiérarchie initié/ non-initié ou initiable / non-initiable (*ibid.*) se substitue ici l'égalité entre les cultures des différentes nationalités qui s'expriment de manière privilégiée à travers leurs danses. C'est en tout cas dans un tel cadre conceptuel de la notion de culture qu'il est envisageable que la danse mongole soit conçue comme un véhicule idéal de la culture mongole.

La danse ne consiste pas seulement, comme l'ont montré ce chapitre et les précédents (le chapitre 7 en particulier), en la *représentation* d'une liste de traits archétypiques de la culture nationale mongole. Elle est aussi une situation vécue de légitimation de l'asymétrie danseur-spectateur, où le danseur apparaît comme le spécialiste de cette discipline artistique, la danse mongole. Or celle-ci est conçue précisément comme un indice et une émanation de la culture pastorale-nomade, notamment parce qu'elle est censée germer du *bii biêlgee*, la danse pastorale-nomade par excellence. L'enchâssement de la performance des *biich* au sein de la chorégraphie du Naadam vaut, en un sens, rappel de ce lien causal présumé entre la culture pastorale nomade, le *bii biêlgee* et la danse mongole scénique, aux antipodes des frictions générées par la patrimonialisation (chapitre 3). La performance dansée amène donc le spectateur à voir dans le danseur la légitime incarnation de la culture pastorale-nomade mongole. De fait le danseur mongol est considéré, depuis les années 1940, comme un « représentant » ou « délégué » officiel de la nation mongole dans les grands festivals internationaux, dont les Festivals mondiaux de la jeunesse et des étudiants constituent l'archétype. Le rôle institutionnel de délégué supplante le rôle rituel du danseur lorsqu'il fait office de représentation de la Mongolie à l'étranger. Les Mongols se figurent le danseur à l'étranger comme donnant à voir au public non-mongol la quintessence de la culture mongole. Mais inversement, comme on l'a vu notamment au chapitre 2, ces déplacements sont l'occasion pour les Mongols de prendre conscience d'une forme de relativité culturelle : dans de tels événements, les autres nations et peuples se donnent aussi à voir aux Mongols sous forme de danses typiques de leurs cultures.

Derrière l'adhésion à la mongolité comme culture mongole se déploie alors, à un niveau logique supérieur, l'adhésion à une certaine idée de ce qu'est une culture. Cette idée de la « culture », ce que la danse donne à en percevoir, est d'une part essentialiste : la culture est considérée comme l'émanation stable et reconnaissable d'un peuple qui s'exprime à travers différents aspects du mode de vie, et prend dans les arts une dimension particulièrement saillante. D'autre part, elle est fondamentalement relativiste, et par voie de conséquence, fondamentalement égalitaire : elle semble s'incarner dans l'axiome « à chaque nation sa culture, et à chaque culture sa danse ». C'est ainsi, d'ailleurs, que mes interlocuteurs s'efforçaient de comprendre la culture française : quel est la danse nationale française ? en quoi reflète-t-elle le caractère de cette nation ?

Est-il besoin de supposer que, dans cette perspective, la vision mongole de la « culture », la sienne et celle des autres, c'est-à-dire la sienne confrontée au regard des autres et inversement, soit tributaire d'une vision surplombante des cultures, telle que portée par exemple, durant la période socialiste, par l'URSS ? Je ne le crois pas nécessaire. En effet, comme le souligne Humphrey à propos de l'analyse des généalogies mythiques chez les Bouriates de Sibérie, là où le chercheur voit des stratégies de différenciation entre les différents lignages, *ego* perçoit ces dichotomies comme naturelles : « Looking at genealogies from outside, from the point of view of the analyst, we may see that people are defining themselves only by reference to other people. But from inside, as Ego, positions are not relative but absolute. It is from this basis of belief in genealogies as though they were given, not created, and of the standing of every single person in a genealogically defined society as an Ego, that decisions are taken which affect practical life in the present and future » (Humphrey 1976 : 236). Nul besoin, donc, de supposer que la vision mongole de la culture mongole soit dépendante d'une vision culturelle portée par une autorité politique ou épistémique extérieure ou supérieure. Au contraire, cette appréhension de la culture est précisément générée dans des événements comme le Naadam, où les Mongols font l'expérience de soi-même sous le regard d'un autre, grâce à la médiation du danseur-délégué.

L'expérience du stade, se voir comme un autre tout en restant soi-même, prend dès lors une dimension supplémentaire. Non seulement elle suscite l'adhésion des spectateurs mongols à certains traits culturels perçus comme emblématiques de la mongolité, mais elle légitime l'idée que la « culture » est un aspect singulièrement pertinent pour définir la mongolité, notamment dans un rapport à l'autre, l'étranger, le non-mongol. L'analyse du stade permet à la fois de mieux comprendre la notion locale de « culture », mais aussi de comprendre les dynamiques sous-jacentes à la stabilisation et à la perpétuation d'une telle « culture ».

8.3.4 Le danseur et la danse

Cette hypothèse appelle en dernier lieu quelques remarques sur l'attribution spécifique au danseur de ce rôle si particulier. Pourquoi les danseurs se voient-ils attribuer un rôle si important, non seulement parce qu'ils exécutent la chorégraphie d'inauguration, mais parce

qu'en leur sein, ils sont les officiants principaux de la nature ritualisée de la cérémonie ? Qu'est-ce qui fait que l'accomplissement de la bénédiction du Naadam touche plus efficacement les spectateurs si elle est accomplie par les danseurs ? Un premier élément de réponse réside dans la nature gestuelle de la bénédiction. Non seulement le geste évite d'avoir recours à des formes verbales de bénédiction qui risqueraient d'en limiter la portée à un rattachement doctrinal spécifique (bouddhisme, chamanisme, etc.), mais il possède, exécuté par les danseurs, une dimension visible de loin, spectaculaire qui le rend particulièrement apte à mobiliser les deux niveaux, de rituel et de spectacle, dans une même action à la fois esthétique et efficace, moins pour ceux qui l'exécutent (comme la libation ordinaire) que pour ceux qui la regardent. Il est également possible que l'implication kinesthésique véhiculée par le geste exécuté en direct joue un rôle qui le distingue à la fois d'une représentation figée et d'un message auditif. Mais surtout, les danseurs sont, en Mongolie, perçus moins comme des individualités artistiques (ce rôle étant dévolu au chorégraphe) que comme des exécutants d'un dess(e)in qui les dépasse (voir chapitre 6). À ce titre, ils apparaissent, dans le stade, moins comme des individualités reconnaissables que comme les compétents, mais anonymes, représentants de l'art de la danse. Le fait que le geste de libation soit exécuté simultanément par plusieurs danseuses, également anonymes, en témoigne. À ce titre, ils contrastent avec les autres représentants potentiellement mobilisables du stade, les chanteurs et musiciens d'une part, les sportifs de l'autre. Les sportifs, en effet, peuvent passer pour des représentants des « jeux virils », typiquement mongols. Mais leur participation à ces « jeux » suppose précisément qu'ils « jouent » le jeu, qu'ils s'investissent individuellement pour le gagner (cf. Hamayon 2012 : 317, Houseman 2016 : 222 ss.). De même, les musiciens et plus particulièrement les chanteurs sont, en Mongolie, valorisés pour leur individualité. Le cas de Lhagvasüren et des artistes d'Altan Urag, reconnus et acclamés à leur passage à cheval dans le stade, a contrario des danseurs qui restent d'anonymes représentants des « danses mongoles », en témoigne. Tout en incarnant un art volontiers considéré comme typiquement mongol, les chanteurs sont soumis à un régime de valorisation individuelle dans lequel ils sont tenus de s'investir pour faire carrière. Même s'ils ne sont pas aussi explicitement soumis que les sportifs à un impératif de compétitivité, ils sont néanmoins engagés dans une carrière où la valorisation de leur individualité joue un rôle non négligeable. Par contraste, les danseurs apparaissent étonnamment effacés dans leur individualité. Si leur talent les propulse à une position de visibilité spectaculaire, ce n'est pas vraiment pour leur originalité individuelle, mais plutôt pour leur capacité à réaliser, mieux que d'autres, les « danses mongoles » aux yeux des autres. Contrairement aux sportifs, aux chanteurs, ou, d'une autre façon, aux chamanes (cf. Stépanoff 2014a : 375), ils échappent à tout impératif de compétitivité. Les danseurs apparaissent ainsi comme d'autant plus aptes à agir pour la nation, qu'ils sont dégagés de l'obligation de s'investir à titre individuel dans leur action. Ainsi, les danseurs, perçus moins comme artistes individuels que comme un véritable « corps » national (au sens où on parle de « corps » dans la fonction publique française, par exemple), apparaissent comme les artistes

les plus à même non seulement de danser devant, mais d'agir en tant que délégués de leur propre nation. Ainsi, leur double maîtrise, de la qualité esthétique des gestes d'une part, et de la représentation anonyme et collective d'un art national de l'autre, les rend, me semble-t-il, plus particulièrement aptes à incarner la libation nationale dans le cadre du Naadam.

Ce point explique en retour pourquoi les danseurs ont été, et sont encore aujourd'hui, à ce point mobilisés pour représenter la Mongolie à l'étranger, dans les grands rassemblements internationaux de la période socialiste notamment, ou plus récemment dans les concerts et dans les festivals de « musiques et danses du monde » de l'autre⁴². Le danseur y apparaît comme le « délégué » de la nation, non seulement au sens relationnel défini ci-dessus, mais aussi au sens institutionnel du mongol *tölöölgch* : le « représentant », ou le « délégué », étymologiquement celui qui agit « à la place » ou « au nom » (*tölöö*) de quelqu'un d'autre. C'est dans la conjonction de ces deux dimensions, institutionnelle (le danseur effectivement envoyé à l'étranger, avec d'autres « délégués », hommes politiques, sportifs ou artistes) et relationnelle (le danseur agissant à la fois devant la nation comme si elle le voyait avec un regard étranger, et agissant dans le même temps au nom de la nation, par « délégation »), que le danseur mongol trouve sa place singulière pour tout à la fois rassembler, construire et représenter, pour elle-même comme aux yeux de l'autre, la nation mongole.

Le Naadam mobilise ainsi principalement des danseurs professionnels, de danse mongole scénique, en tant que délégués de la nation. Si le *bii biêlgee* n'est pas absent du Naadam, il convient de préciser le rôle qu'il y joue et la façon dont sa mobilisation vient appuyer celle de la danse mongole scénique. Le *bii biêlgee* est avant tout présent, dans l'inauguration, comme un des éléments iconiques de la mongolité enchâssés dans la chorégraphie d'ensemble, où il intervient de manière très ponctuelle : la danse des *biich* est une animation au même titre que les contorsionnistes ou les voltigeurs. Mais dans ce contexte, le *bii biêlgee* est aussi mis en scène comme double authentique et local de la danse mongole scénique ; comme en témoignent les micro-trottoirs, les *biich* apparaissent comme des représentants de la nation, non à l'instar des danseurs, mais en tant qu'incarnations du patrimoine dansé. Enfin, l'enchâssement du *bii biêlgee* dans la danse mongole scénique renvoie aux « danses de danses » qu'on a vues dans le premier chapitre, ces danses qui mobilisent dans la danse mongole scénique, à côté de grandes figures iconiques, des pratiques dansées locales : le fait que le *bii biêlgee* soit une danse le distingue des autres éléments emblématiques mobilisés, en créant une résonance particulière avec la danse mongole. Ainsi le *bii biêlgee* n'est pas seulement un emblème de la mongolité parmi les autres : son double statut de patrimoine national et de danse locale réactivent au cœur du Naadam la relation de complémentarité qui lie cette danse locale à la danse mongole scénique. En regard de la relation à l'étranger comme autre par excellence se construit donc,

⁴² Un travail sur la présence des danses mongoles sur les scènes et festivals étrangers de type « danses du monde » reste à faire.

dans l'articulation entre danse mongole scénique et *bii biêlgee*, un rapport de soi à soi interne à la mongolité même de la danse.

On comprend dès lors en quoi la danse joue un rôle clé dans la construction nationale mongole. La danse est, à un premier niveau, un emblème de la mongolité parmi d'autres, à condition de reconnaître que cette dimension emblématique provient de la génération du symbolique produite par l'expérience rituelle, telle qu'on l'a décrite ci-dessus. En tant que telle cependant, la danse se distingue peu d'autres emblèmes de la mongolité, comme les jeux virils, le chant diphonique, la vièle-cheval ou Gengis Khan. En revanche, à un second niveau, la danse est aussi un puissant vecteur de la mongolité : c'est elle qui, par la médiation du danseur, organise l'expérience singulière du Naadam, l'expérience d'un rapport médié à soi-même comme membre de la nation mongole, tout en promouvant de la mongolité une certaine vision d'ordre culturel.

Ainsi, les deux aspects examinés ci-dessus, l'expérience de soi-même comme un autre et la mobilisation d'éléments d'ordre culturel parmi les emblèmes de la mongolité, se conjuguent pour conférer à de tels événements toute leur efficacité, en termes d'adhésion au rôle du danseur comme délégué de la nation, d'adhésion à une vision culturelle de la mongolité, et enfin d'adhésion à une certaine appréhension de la notion de « culture ». L'expérience de la culture mongole promue par la danse est donc de nature à la fois absolue (ma culture est mongole) et relative ou positionnelle (ma culture est différente de celle des autres nations). Autour de cette expérience de soi comme un autre se joue aussi, depuis la période socialiste et de manière continue aujourd'hui, un enjeu de positionnement international pour la Mongolie. Clément a montré, à travers l'exemple du rugby à Samoa, comment le sport permettait d'inscrire une petite nation, par le biais d'un événement de type agonistique, dans le concert des nations (Clément 2014). Dans un tel cas, la dimension métaphorique entre l'événement particulier (la compétition sportive) et les relations internationales (la compétition entre nations) apparaît aller de soi. Or, dans le cas des danses mongoles, c'est une autre stratégie de positionnement, non agonistique, qui semble se mettre en place. A contrario des analyses du Naadam qui se fondent sur la dimension agonistique, potentiellement symbolique, des jeux virils, ce chapitre a pu contribuer à montrer qu'une analyse fondée sur la cérémonie d'inauguration du Naadam, et en particulier sur la mobilisation de la danse et des danseurs, permettait de voir dans le Naadam moins la glorification d'une rivalité interne auto-reproductrice que celle d'une « culture » égalitaire et qui germe de la confrontation avec l'autre. Hamayon a mis en évidence l'influence de l'imitation et de la simulation (2012 : 123) pour favoriser l'expérience croisée d'une part de la « construction du soi par l'expérience de l'altérité » et d'autre part de « la construction de l'autre par le jouer » (2012 : 164, 166 ss.). Toutefois, dans le cas de la danse, il ne s'agit pas seulement pour soi de jouer à l'autre pour s'y confronter, mais bien de se voir comme un autre par la médiation d'un petit nombre, les

danseurs, qui font pour soi. Le spectateur, en se confrontant à l'altérité du danseur qui « imite » ses propres gestes quotidiens dans la danse, se sent lui-même en se voyant dans le danseur avec les yeux d'un spectateur étranger, une expérience que la danse, avec ses moyens propres, paraît particulièrement apte à générer (cf. Condevaux 2011). Pour soi comme pour les autres, le danseur apparaît ainsi comme le délégué légitime de la nation mongole dont la danse constitue l'expression la plus efficace pour se positionner comme une culture égale à toutes les autres, et donc digne d'être représentée au niveau international.

Conclusion

Les danses mongoles peuvent être considérées comme un héritage culturel essentiel pour la Mongolie, selon deux points de vue. D'une part, dans la perspective des politiques culturelles récentes et contemporaines, le *bii biêlgee* est préservé comme un élément clé du patrimoine culturel des éleveurs nomades en complémentarité avec la danse mongole scénique, construite durant la période socialiste pour illustrer une essence de la culture mongole en prise avec les dynamiques esthétiques et politiques en évolution. D'autre part, dans la perspective d'une analyse anthropologique de l'efficacité politique des pratiques dansées, ces dernières apparaissent comme un lieu susceptible de générer une expérience singulière, propre à promouvoir un attachement national, qui repose principalement, dans notre cas, sur une vision culturaliste de la mongolité. Si, en ce sens, la transmission culturelle apparaît bel et bien comme un processus dynamique de légitimation des « traditions » (Boyer 1990), en revanche, à rebours des approches en épidémiologie culturelle qui font reposer le succès d'une tradition sur la « prolifération des épisodes de transmission » (Morin 2011, Sperber 1996), ce travail a cherché à démontrer que la stabilisation de traditions culturelles repose, au contraire, sur des épisodes qualitativement distincts de transmission. En invitant à penser la performance dansée, sur le modèle d'une analyse pragmatique du rituel, comme une situation de transmission culturelle, cette thèse s'est attachée à montrer la pertinence d'une analyse de la danse pour comprendre les dynamiques culturelles contemporaines.

Si de nombreuses approches font reposer l'efficacité de la performance dansée sur les éléments thématiques ou narratifs que celle-ci déploie au moyen de corps en mouvement, il paraît au contraire fructueux de considérer le déploiement d'éléments thématiques dans la danse comme une série de dispositifs invitant le spectateur à faire sens de la danse (chapitre 1). L'histoire de la danse mongole scénique (chapitre 2), élaborée par le régime socialiste pour illustrer une essence mongole par la chorégraphie, montre que l'efficacité de la danse dans la mise en œuvre d'une identité culturelle ainsi essentialisée dépasse largement les seules instrumentalisation idéologiques qui pourraient en être faites : la preuve en est que la danse mongole scénique continue à vivre et à évoluer, près de trente ans après la fin du socialisme, en s'adaptant sans peine à de nouveaux contextes. La complémentarité idéale entre le *bii biêlgee*, danse authentique et patrimoine ancestral des éleveurs mongols, et la danse mongole scénique, qui en constitue le versant professionnel et chorégraphié, s'avère traversée d'influences réciproques, de tensions et de revendications contradictoires, qui contribuent en réalité à stabiliser la structure clivée du champ des danses mongoles et la légitimité de ces deux pôles (chapitre 3). L'analyse de ces tensions met également en évidence la structure épistémologique qui préside à l'appréhension politique et théorique des danses mongoles. Cette structure épistémologique, fondée sur une tradition ethnographique d'inspiration

soviétique, se retrouve également dans la façon dont les danses mongoles contribuent à légitimer des catégories ethniques sub-nationales ; mais l'analyse de la mise en œuvre de l'ethnicité dans les danses mongoles révèle qu'il s'agit moins de mettre en scène des ethnies définies par les savants que de créer les conditions d'une confrontation à l'altérité ethnique. D'une part, l'ethnicité mise en œuvre dans la danse, qui articule des aspects positionnels et des aspects absolus, valorise un modèle culturel de la diversité ethnique. D'autre part, le *biich* est considéré comme l'émanation de son ethnie d'origine, selon un schéma qui préfigure, au niveau des ethnies, celui du danseur comme émanation de la nation mongole (chapitre 4).

L'analyse des dispositifs de repérage du talent a mis en évidence la façon dont le danseur se construit par différenciation progressive d'avec les individus ordinaires et assimilation progressive à des groupes de pairs par la mise à l'épreuve répétée du talent, conçu comme un potentiel inné mais qui demande à être prouvé et actualisé en permanence (chapitre 5). Tout en évoquant des processus d'émergence d'individualités singulières typiques des spécialistes rituels en Haute-Asie, la figure du danseur s'en distingue néanmoins par le fait que le talent n'est décidément pas le signe d'une essence distinctive, comme celle qui est attribuée au chamane, et par le rôle important laissé à l'apprentissage. Alors qu'on oppose fréquemment apprentissage formel dans un cadre institutionnel et apprentissage informel dans le cadre d'une relation de maître à disciple, ces deux contextes d'apprentissage apparaissent au contraire, dans le cas du *bii biêlgee* et de la danse mongole scénique, relever d'un modèle commun. Le danseur n'est pas celui qui apprend et maîtrise en virtuose une technique du corps, mais bien celui qui sait « apprendre à apprendre » parce qu'il se montre capable d'intégrer le regard du maître, comme celui du spectateur, dans le fait même de danser. Cet aspect est congruent avec le fait que l'apprentissage met surtout en valeur les capacités du danseur à danser « sans timidité » (*ichihgüi*) devant un public, apparaissant ainsi moins comme un spécialiste du corps *en* performance que comme un spécialiste relationnel *de la* performance. Cette capacité du danseur à porter sur lui-même le regard d'autrui préfigure à la fois son aptitude à danser sous le regard d'un autre (le spectateur) et à entraîner l'adhésion de cet autre à l'asymétrie constitutive de la performance dansée (chapitre 6). Cette asymétrie entre danseur et spectateur, qui invite à penser la performance dansée comme une situation d'interaction où sont coordonnées les participations différenciées du danseur et du spectateur, est génératrice d'un affect partagé, à la fois contagieux et réflexif, qui constitue moins la dimension sensible du ressenti intime des spectateurs (leurs émotions) que l'expérience sensible des relations que reconfigure la performance. À ce titre, danser sous la yourte et danser sur scène relèvent de modèles de participation qui, malgré les différences importantes qu'ils impliquent, peuvent être pensés comme des variations d'un même schéma interactif (chapitre 7). Ces relations, comme le montre l'analyse de la place de la danse dans l'événement public que constitue la cérémonie d'inauguration du Naadam national, concernent avant tout la relation asymétrique danseur-spectateur et la relation horizontale spectateur-spectateur, qui s'éprouvent ainsi comme participant à une même expérience. Mais elles se déploient aussi au

niveau de la relation entretenue par chaque spectateur mongol avec la nation mongole et avec les symboles et emblèmes de la mongolité que la danse déploie au moment du Naadam. En exécutant au nom de la nation un geste rituel d'ordinaire réalisé par tout un chacun, le danseur mongol (ou plutôt les danseurs mongols, car ils sont toujours plusieurs) s'érige en véritable délégué de la nation : artiste folklorique aux yeux des étrangers, il devient par là-même aux yeux des Mongols un spécialiste quasi-rituel capable d'engendrer une expérience inédite : se sentir soi en se voyant avec les yeux d'un autre (chapitre 8).

Partie du paradoxe d'une différence d'appréciation des danses mongoles par un spectateur étranger et par un spectateur mongol, cette thèse a exploré, à partir d'une ethnographie des situations d'apprentissage et de performance de la danse, la manière dont la performance dansée contribue à articuler, en engendrant une expérience réflexive singulière chez le spectateur, un sentiment d'appartenance à une communauté nationale et la reconnaissance de la cristallisation de cette appartenance dans des emblèmes identitaires forts. Aux côtés d'éléments iconiques du pastoralisme nomade, la danse elle-même, vecteur principal de cette expérience, constitue également un de ces emblèmes. Cette double dimension de la danse est sous-tendue par la capacité de la performance dansée à articuler deux points de vue complémentaires, enchâssés l'un dans l'autre. Alors que le spectateur étranger reconnaît volontiers, d'une part, la mobilisation d'éléments emblématiques de la mongolité, qu'il peut être prompt à juger comme trop stéréotypés, et, d'autre part, la qualité esthétique et « spectaculaire » du spectacle dansé, le spectateur mongol, quant à lui, y participe de façon rituelle : l'expérience qu'il traverse est celle d'un spectateur qui verrait sa propre culture représentée de manière emblématique pour les yeux d'un spectateur étranger. C'est en ce sens qu'elle lui apparaît profondément mongole : la mongolité de la danse s'ancre pour lui non seulement, comme pour le spectateur étranger, dans le spectacle d'éléments stéréotypés, mais dans une expérience authentique du fait que ces éléments emblématiques sont la cristallisation de son appartenance à une communauté mongole caractérisée principalement par son unicité culturelle. La performance dansée ne se contente donc pas de déployer, de manière performative, les grands traits distinctifs de ce qui constituerait la culture mongole, fondée principalement sur le pastoralisme nomade : elle fournit une expérience de la différence culturelle comme lieu pertinent pour s'identifier comme mongol. Au danseur comme délégué de la nation – qui « agit pour un autre » (Bonnemère 2015) en exécutant, au nom de la nation, les gestes rituels de bénédiction du Naadam autant qu'en représentant la nation dans des rencontres internationales – répond ainsi la figure du spectateur mongol qui se sent mongol en appréciant les actions du danseur du « point de vue » d'un autre.

En avril 2015, les téléspectateurs de la chaîne mongole Eagle pouvaient voir, aux informations du soir, les images, tournées au smartphone vraisemblablement par un Mongol de passage, d'une danseuse française en train d'effectuer, en costume mongol, dans une rue

de Tours, des mouvements de danse mongole. Le commentaire journalistique, nettement élogieux, soulignait que la danseuse¹ avait « appris le *bii biêlgee* » lors de son séjour en Mongolie², et se réjouissait de ce que le patrimoine (*öv soël*) mongol, acquérant une attractivité nouvelle auprès d'un public étranger, soit ainsi diffusé aux quatre coins du monde.

Quelques mois plus tard, lors de mon dernier terrain, je décidai d'effectuer une expérimentation à partir de cette vidéo : je montrai la danse (sans le commentaire) à une jeune enseignante de danse mongole, passée par les circuits les plus académiques, en lui demandant, de manière large et ouverte, ses impressions sur cette danse. Visiblement gênée, elle se contente de commenter vaguement « euh que dire, c'est pas mal » en éludant tout commentaire plus approfondi. Comme je l'encourage à poursuivre en toute franchise, elle se décide à exprimer ce qui la gêne : « hmm, tu vois, le « caractère » (*namba törh*) de la danse mongole, c'est très difficile à saisir. Elle danse bien, mais ce n'est pas du *bii biêlgee*. Ce qu'elle fait se rapproche plutôt de la danse scénique (*taizny*), chorégraphiée (*deglesen*). Le *bii biêlgee*, ça a l'air facile, mais ce qui est très difficile, en fait, c'est le « caractère » (*namba törh*). Pour les non-Mongols, saisir ce « caractère » est très difficile ».

Cette situation inversée par rapport à la situation de départ, puisqu'il s'agit désormais de se demander si de la danse mongole *faite par une étrangère* est bien mongole, et qui suscite des appréciations contrastées de la part de journalistes enthousiastes d'une part, d'une professionnelle de la danse dubitative de l'autre, apparaît révélatrice du débat sur la mongolité des danses mongoles. D'une part, pour les journalistes, la danse mongole mobilisée à l'étranger apparaît comme relevant à la fois du *bii biêlgee* et de la danse mongole scénique : elle est l'incarnation de la nation mongole, dans sa double dimension patrimoniale et artistique. À ce titre, ils ne peuvent que se féliciter du fait que les étrangers se réjouissent devant la danse mongole, quelle qu'elle soit. D'autre part, le point de vue de l'enseignante de danse, qui porte moins sur la mongolité des mouvements de la danse elle-même que sur la mongolité d'une danse faite par une étrangère, transpose ce faisant au rapport mongol-étranger le rapport de défiance mutuelle analysé entre *bii biêlgee* et danse mongole scénique. Ainsi, une pratique de danse créatrice ou artistique est certes légitime et appréciable en tant que telle, mais ne devrait pas pouvoir se substituer à une pratique porteuse d'authenticité. Ce point de vue témoigne de l'importance de la légitimation des danseurs comme délégués de la nation dont ils devraient être également une émanation. Face à sa pratique par des étrangers, les danses mongoles se trouvent ainsi prises entre des impératifs contradictoires, entre capacité à intéresser des non-Mongols à la culture mongole et nécessité de préserver la mongolité de ceux qui la performant.

¹ Je connais personnellement cette danseuse, Marie-Aude Ravet, qui a effectivement appris la danse mongole (principalement la danse mongole scénique) auprès de danseurs et chorégraphes des théâtres d'Ulaanbaatar et de Zavhan lors d'un séjour d'un mois en Mongolie en 2012.

² *Mongold irj biê biêlgee sursan franc büsgüin bichleg olny talarhalyg hüleej байна.* « La vidéo d'une Française ayant appris le *bii biêlgee* en Mongolie mérite toute notre reconnaissance. »

La place de l'étranger dans les danses mongoles est-elle pour autant seulement celle de spectateur ? Ma propre pratique du *bii biélgee* incite à croire le contraire, mais pour être légitime, elle suppose la mise en place de dispositifs relationnels qui rendent l'étranger qui pratique la danse mongole assimilable, dans une certaine mesure, à un danseur mongol. Cette transposition de la réflexion, du spectateur au danseur étranger, ouvre des pistes pour approfondir la question du rapport à l'autre telle qu'il apparaît dans les danses mongoles.

Plusieurs perspectives semblent ainsi se dessiner à partir de ce premier travail sur le rôle de la danse dans la construction des identités. Un point relativement peu abordé dans cette thèse concerne le rôle que joue la création chorégraphique contemporaine mongole dans la dynamique de la danse mongole scénique : tout l'enjeu, pour ces chorégraphes, consiste à créer des danses qui, tout en restant lisibles comme mongoles, soient aussi en prise avec des courants esthétiques contemporains que la mondialisation actuelle et les moyens technologiques qui l'accompagnent (internet en particulier) contribuent à diffuser de plus en plus largement en Mongolie. Dans le même temps, la danse mongole apparaît comme un rempart identitaire contre les influences potentiellement délétères de la « mondialisation » (*dayaarchlal*). La technique de la double description (Bateson 1979), utilisée dans cette thèse pour penser l'articulation entre le danseur et le spectateur, permettrait ainsi de confronter les stratégies des chorégraphes pour faire face à ce double impératif tout en se positionnant dans un champ chorégraphique mouvant, qui tient compte des vécus et des appréciations du grand public, de façon à mettre en évidence les dynamiques à l'œuvre dans cette création contemporaine mongole.

La réflexion proposée dans cette thèse, menée prioritairement sur l'appartenance nationale, pourrait aussi être confrontée à d'autres niveaux d'appartenance. Un mouvement de rassemblement des peuples oirad, répartis sur différents territoires nationaux (Kalmouks de Russie, Torguud et Dörvöd du Xinjiang, Sart-Kalmak de Kirghizie et Oirad de Mongolie), centré sur la reconstitution de filiations claniques anciennes, sur la comparaison des traits culturels communs et différents et sur l'organisation de rassemblements transnationaux, pourrait constituer un objet d'étude propice pour étendre cette réflexion à un cas d'appartenance à un groupe diasporique transnational. Cela permettrait en outre de penser plus étroitement, à terme, la façon dont s'articulent, chez les mêmes personnes, différents niveaux d'appartenance (oirad et mongol, transnational et national par exemple).

Au-delà de ces questions d'appartenance identitaire se dessine également un horizon de réflexion plus large sur la constitution des sujets à travers leurs attachements multiples. Si des travaux récents portant sur différentes formes de danse contribuent d'ores et déjà à mettre en exergue les liens entre l'expérience traversée lors de la pratique de la danse et des formes de rapport à soi et à l'autre qu'elles contribuent à faire émerger (Bigé 2015, Hamera 2011, Houseman *et al.* 2016), la réflexion sur la construction des subjectivations à partir des expériences de spectateur reste à élaborer.

Bibliographie

Comme le veut l'usage, les noms des auteurs mongols sont donnés dans cet ordre 'NER Ovog', sauf dans le cas où les publications même suivent explicitement d'autres conventions. On donne l'initiale de l'ovog lorsque celui-ci n'a pas pu être établi. Du fait d'un grand nombre de publications à compte d'auteur, les éditions mongoles ne comportent pas toujours de maison d'édition.

ACCOLAS Jean-Pierre, DEFFONTAINES Jean-Pierre, et AUBIN Françoise, 1975, « Les activités rurales en République Populaire de Mongolie », *Études mongoles*, n° 6 : 7-98.

ADLER Alfred et ZEMPLÉNI Andras, 1972, *Le bâton de l'aveugle : Divination, maladie et pouvoir chez les Moundang du Tchad*, Paris, Hermann.

AMSELLE Jean-Loup et M'BOKOLO Elikia (dir.), 1985, *Au cœur de l'ethnie : ethnies, tribalisme et État en Afrique*, Paris, la Découverte.

ANDERSON Benedict, 2006 [1983], *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso.

ANTONSICH Marco et SKEY Michael (dir.), 2017, *Everyday Nationhood: Theorising Culture, Identity and Belonging after Banal Nationalism*, Basingstoke, New York, Palgrave MacMillan.

APPADURAI Arjun, 1990, « Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy », *Theory, Culture, and Society*, vol. 7, n° 2 : 295-310.

AR"YAASÜREN Ch., 2012, *Zan üiliin cagaan tolgoi. [Abécédaire des coutumes]*, Ulaanbaatar, Nomyň hishig.

ARKIN Lisa et SMITH Marian, 1997, « National Dance in the Romantic Ballet », in Lynn Garafola (dir.), *Rethinking the Sylph. New Perspectives on the Romantic Ballet. A Studies in Dance History*, Hanover (N.H.), University Press of New England : 11-68.

ARTAUD Christine, 1992, « La virtuosité, le virtuose et sa partition », *Marsyas*, vol. 21 : 5-9.

ASAD Talal, 1983, « Anthropological Conceptions of Religion: Reflections on Geertz », *Man*, vol. 18, n° 2 : 237-259.

ATWOOD Christopher, 2004, *Encyclopedia of Mongolia and the Mongol Empire*, New York, Facts On File.

AUBIN Françoise et HAMAYON Roberte, 2002, « Alexandre, César et Gengis Khan dans les steppes d'Asie centrale », in *Les civilisations dans le regard de l'autre. Actes du colloque international (Paris, 13 et 14 décembre 2001, UNESCO-EPHE)*, Paris, UNESCO : 103-106 et 262-269.

AUBIN Françoise, 1967, « Une expérience de collectivisation en économie nomade : la coopérative de production rurale en République Populaire de Mongolie », *L'Homme et la société*, vol. 5, n° 1 : 141-148.

1973, « Fêtes et commémorations en république populaire de Mongolie », *Revue française de science politique*, vol. 23, n° 1 : 33-58.

1993, « Renouveau gengiskhanide et nationalisme dans la Mongolie postcommuniste », *Cahiers d'études sur la Méditerranée orientale et le monde turco-iranien*, vol. 16, n° 1 : 136-204.

1996, « La Mongolie des premières années de l'après-communisme : la popularisation du passé national dans les mass media mongols (1990-1995) », *Études mongoles et sibériennes*, n° 27 : 305-326.

2005, « Oirat », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne] www.universalis.fr/encyclopedie/oirat/ consulté le 20.04.2018.

2012, « Jeux, fêtes et loisirs chez les nomades. Le cas de la Mongolie à l'époque communiste », *Anthropos*, n° 107 : 87-102.

2012, « Patrimoine artistique et réécriture du passé dans la Mongolie du XX^e siècle », *Anthropos*, vol. 107, n° 2 : 467-479.

AUSTIN John L, 1970, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil.

BADAMHATAN S. (dir.), 1987, *BNMAU-yn ugsaatny züi. I. Halhyn ugsaatny züi [Ethnographie de la République populaire de Mongolie. I. Ethnographie des Halh]*, Ulaanbaatar, Presses Nationales.

1996, *Mongol ulsyn ugsaatny züi. II. Oiradyn ugsaatny züi [Ethnographie de la Mongolie. II. Ethnographie des Oirad]*, Ulaanbaatar, Presses Nationales.

BAKKA Egil, 1992, « Heir, User or Researcher - Basic Attitudes within the Norwegian Revival Movement », Irene Loutzaki *et al.* (éd.), *Proceedings of the 17th symposium of the Study Group on Ethnochoreology: Dance and its socio-political aspects; Dance and costume* : 117-126.

BALANDIER Georges, 1963, *Sociologie actuelle de l'Afrique noire : dynamique sociale en Afrique centrale*, Paris, Presses Universitaires de France.

BARBA Eugenio et SAVARESE Nicola, 2011, *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*, Londres, New York, Taylor & Francis.

BARTH Fredrik, 1969, *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference*, Bergen, Londres, Universitetsforlaget Allen & Unwin.

1975, *Ritual and Knowledge Among the Baktaman of New Guinea*, Oslo, New Haven, Yale University Press.

BATESON Gregory, 1972, *Steps to an Ecology of Mind*, Chicago, University of Chicago Press.

1979, *Mind and Nature: A Necessary Unity*, Londres, Dutton.

BATJARGAL D., 2007, *Darhad bodol: tuuj, ögүүлэг [Le talent. Nouvelle]*, Ulaanbaatar, Master Page.

BAWDEN Charles R., 1989, *The Modern History of Mongolia*, Londres, New York, Kegan Paul International.

BAYLE Christine et MAÏTREYI, 1992, « De la virtuosité en danse baroque et en bharata natyama », *Marsyas*, vol. 21 : 43-46.

BECKER Howard S., 1972, « A School Is a Lousy Place To Learn Anything in », *American Behavioral Scientist*, vol. 16, n° 1 : 85-105.

BEHBAT D., 2016, *Nüüdelchdiin soël mongol бүийгт [La culture des nomades dans la danse mongole]*, Ulaanbaatar.

BERELOWITCH Wladimir, 1998, « Entre marxisme et ethnicité : l'anthropologie russe selon Ernest Gellner », *Genèses. Sciences sociales et histoire*, vol. 33, n° 1 : 128-137.

BERNARD Michel, 2001, *De la création chorégraphique*, Paris, Centre National de la Danse.

BERTHOMÉ François et HOUSEMAN Michael, 2010, « Ritual and Emotions », *Religion and Society*, vol. 1 : 57-75.

BERTHOZ Alain, 1997, *Le Sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob.

BERTRAND Frédéric, 2002, *L'anthropologie soviétique des années 20-30 : Configuration d'une rupture*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux.

BIANQUIS Isabelle, 2010, « L'émotion en politique. Les rituels d'État en Mongolie, étude des relations entre les parties et le Tout », in Denise Aigle, Isabelle Charleux, Vincent Goossaert, et Roberte Hamayon (dir.), *Mélanges en l'honneur de Françoise Aubin*, Nettetal, Monumenta Serica Institute, Sankt Augustin, Steyler Verlag : 409-469.

2013, *Mongolie : Une culture en mouvement*, Tours, Presses universitaires François Rabelais.

BIGÉ Romain, 2015, « Sentir et se mouvoir ensemble. Micro-politiques du contact improvisation », *Recherches en danse*, n° 4.

BILLÉ Franck, 2010, « Different Shades of Blue: Gay Men and Nationalist Discourse in Mongolia », *Studies in Ethnicity and Nationalism*, vol. 10, n° 2 : 187-203.

2016, *Sinophobia: Anxiety, Violence, and the Making of Mongolian Identity*, Honolulu, University of Hawaii Press.

BILLIG Michael, 1995, *Banal Nationalism*, Londres, Sage Publications.

BIRDWHISTELL Ray, 1968, « L'analyse kinésique », *Langages*, vol. 3, n° 10 : 101-106.

BLACKING John, 1974, *How Musical is Man?*, Seattle, Londres, University of Washington Press.

1985, « Movement, Dance, Music and the Venda Girls' Initiation Cycle », in Paul Spencer (dir.), *Society and the Dance*, Cambridge, New York, Cambridge University Press : 64-91.

BLANCHIER Raphaël, 2011, *Au miroir brisé de la danse. Corps dansant et réflexivité dans la danse bijelgee des Ojrd de Mongolie* [mémoire de master], EPHE, 172 p.

2017, « Mongolian Dance in the Face of Globalisation », in Ines Stolpe, Judith Nordby, et Ulrike Gonzales (dir.), *Mongolian Responses to Globalisation*, Berlin, EB-Verlag Dr. Brandt : 149-174.

BLOCH Maurice, 1974, « Symbols, Song, Dance and Features of Articulation: Is Religion an Extreme Form of Traditional Authority? », *European Journal of Sociology*, vol. 15, n° 1 : 55-81.

2005, *Essays on Cultural Transmission*, Oxford, Berg.

BONDAZ Julien, ISNART Cyril, et LEBLON Anaïs, 2012, « Au-delà du consensus patrimonial », *Civilisations*, vol. 61, n° 1 : 9-21.

BONHOMME Julien, 2008, « Des pleurs ou des coups », *Systèmes de pensée en Afrique noire*, n° 18 : 133-163.

BORTOLOTTI Chiara (dir.), 2011, *Le patrimoine culturel immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.

BORTOLOTTO Chiara, 2012, « Nouveaux acteurs du patrimoine, nouvelles postures anthropologiques », *Civilisations*, vol. 61, n° 1 : 139-146.

BOURDIEU Pierre, 1980, *Le sens pratique*, Paris, France, Les Éditions de Minuit.

2000 [1972], *Esquisse d'une théorie de la pratique ; précédé de Trois études d'ethnologie kabyle*, Paris, France, Éditions du Seuil.

BOYER Pascal, 1986, « Tradition et vérité », *L'Homme*, vol. 26, n° 97 : 309-329.

1988, *Barricades mystérieuses et pièges à pensée : Introduction à l'analyse des épopées fang*, Paris, Société d'ethnologie.

1990, *Tradition as Truth and Communication: A Cognitive Description of Traditional Discourse*, Cambridge, Cambridge University Press.

BRIL Blandine, 1991, « Apprentissage et culture », in Denis Chevallier (dir.), *Savoir faire et pouvoir transmettre*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme : 15-22.

BROMLEY Yulian, 1980, « The Object and the Subject-Matter of Ethnography », in Ernest Gellner (dir.), *Soviet and Western Anthropology*, Londres, Duckworth : 151-160.

BROWN David, 1999, « Des faux authentiques. Tourisme versus pèlerinage », *Terrain*, n° 33 : 41-56.

BULAG Uradyn E., 1998, *Nationalism and Hybridity in Mongolia*, Oxford, New York, Clarendon Press.

BURMAA Haidav, 2013, *Bayan zürh (sic) düürgiin D. Sühbaataryn neremjit Soölyn Ordon. Mongolyn urlagiin uugan gal golomt olnoo aldarshsan Janjin klub [Le Palais de la Culture D. Sühbaatar du district de Bayanzürh. Le très célèbre, le tout premier foyer ardent des arts mongols, le Janjin Club]*, Ulaanbaatar, Soëmbo Printing.

BUYANDALAI Jumbai, 2000 [1982], *Torguud ardyn duuny comog [Anthologie de chants populaires torguud]*, Ulaanbaatar.

CALAME-GRIAULE Geneviève (avec GAY-PARA Praline), 2002, *La Parole du monde*, S.l., Mercure de France.

CAMPI Alicia, 2006, « Globalization's Impact on Mongolian Identity Issues and the Images of Chinggis Khan. », in Henry G. Schwarz (dir.), *Mongolian Culture and Society in the Age of Globalization. Proceedings of an International Conference. Western Washington University, August 5-6, 2005*, Bellingham, Washington, Center for East Asian Studies, Western Washington University : 67-99.

2012, « Definition of Mongolian Heritage and its Connection to National Identity, National Security, and Economic Development in Today's Mongolia », *Colloque Espace et patrimoines mongols*, Paris.

CANNADINE David, 2006, « Contexte, performance et signification d'un rituel : le cas de la monarchie britannique (1820-1877) », in Eric Hobsbawm et Terence Ranger (dir.), *L'invention de la tradition*, Paris, Éditions Amsterdam.

CASTRO Eduardo Viveiros de, 1992, *From the Enemy's Point of View: Humanity and Divinity in an Amazonian Society*, Chicago, University Of Chicago Press.

CAUNE Jean, 2000, *Acteur-spectateur : Une relation dans le blanc des mots*, Paris, Librairie A-G Nizet.

CAZEMAJOU Anne, 2013, « Les consignes comme embrayeurs d'action et de perception en cours de yoga / danse contemporaine », *Staps*, n° 102 : 61-74.

CHABROS Krystyna, 1992, « Two Zaxčïn (sic) Dance Textes: Jangar, and the Hero's Journey », in Walther Heissig (dir.), *Asiatische Forschungen 120. Fragen der mongolischen Heldendichtung 5*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz : 207-213.

CHARLIER Bernard, 2016, « Actions rituelles, mobilité et attachement au « pays natal » parmi des éleveurs nomades de Mongolie », *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines*, n° 47.

CIBOIS Philippe, 2008, « Les publics du théâtre contemporain », *Communications*, vol. 83, n° 1 : 37-46.

CLÉMENT Julien, 2014, *Cultures physiques : Le rugby de Samoa*, Paris, Éditions Rue d'Ulm.

COHEN Anouk, KERESTETZI Katerina, et MOTTIER Damien, 2017, « Introduction. Sensorialités religieuses : sens, matérialités et expériences », *Gradhiva*, n° 26 : 4-21.

COHEN BULL Cynthia Jean, 1997, « Sense, Meaning and Perception in Three Dance Cultures », in Jane C. Desmond (dir.), *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*, Durham, Londres, Duke University Press : 269-288.

COMMISSION NATIONALE MONGOLE POUR L'UNESCO, 1982, *Cultural Policy in the Mongolian People's Republic*, Paris, UNESCO.

CONDEVAUX Aurélie, 2011, « Contextualisation of Dances in Tourism: A Tongan Case Study », *Journal of the Polynesian Society*, vol. 120, n° 3 : 269-291.

CONNERTON Paul, 1989, *How Societies Remember*, Cambridge, New York, Cambridge University Press.

COODOL S., 1962, *Arдын дуунууд*, Ulaanbaatar, Presses nationales.

CORNU Blandine, 1991, « Voir et savoir », in Denis Chevallier (dir.), *Savoir faire et pouvoir transmettre*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme : 15-22.

COWAN Jane K., 1990, *Dance and the Body Politic in Northern Greece*, Princeton University Press.

CSORDAS Thomas J., 1993, « Somatic Modes of Attention », *Cultural Anthropology*, vol. 8, n° 2 : 135-156.

CUISENIER Jean, 2006, *Penser le rituel*, Paris, Presses Universitaires de France.

CURTET Johanni et NOMINDAR' Shagdarsüren, 2015, « Les transformations d'un patrimoine immatériel mongol : D'une pratique locale du Khöömii à l'objet d'une patrimonialisation », *Les cahiers du CFPCI*, vol. 3 : 74-87.

CURTET Johanni, 2013, *La transmission du höömij, un art du timbre vocal : ethnomusicologie et histoire du chant diphonique mongol* [thèse de doctorat], Rennes 2.

DELAPLACE Grégory, 2008, *L'invention des morts : sépultures, fantômes et photographie en Mongolie contemporaine*, Paris, SEMS.

2013, « Habiter le “pays” sans vivre nulle part », in Charles Stépanoff *et al.* (dir.), *Nomadismes d'Asie centrale et septentrionale*, Paris, Armand Colin : 105-107.

2014, « The Ethics and Esthetics (sic) of Mongolian Hip-Hop », in Konagaya Yuki et Maekawa Ai (dir.), *Understanding Contemporary Mongolia in 50 Chapters*, Tokyo, Akashi Shoten (Area Studies 133) : 296-302.

DESCOLA Philippe, 2010, « Modes de voir, modes de figurer », in Philippe Descola (dir.) *La fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*, Paris, Musée du Quai Branly - Somogy : 11-18.

DESJACQUES Alain, 2006, *De Mongolie* (Dossier documentaire du concert éponyme), Festival d'automne 2006, Paris.

DESMOND Jane C., 1997, « Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies », in Jane C. Desmond (dir.), *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*, Durham, Londres, Duke University Press : 29-54.

DOLGORSÜREN Garam, 1962, *Mongol ardyn бүжиг*, Ulaanbaatar, Presses nationales.

1985, *Mongol ardyn бүжгийн dasgaluud*, Ulaanbaatar, Presses nationales.

1993, *Eerenceg. Bömbögör nogoony бүжигчид* [*Eerenceg. Les danseurs du Dôme vert*], Ulaanbaatar.

DOQUET Anne, 2007, « L'enquête en “situation ethnologique” ou l'exercice nécessaire de la réflexivité », in Olivier Leservoisier et Laurent Vidal (dir.), *L'anthropologie face à ses objets : nouveaux contextes ethnographiques*, Paris, Archives contemporaines : 205-222.

DOR Rémy et KHOUSSAÏNOVA Cholpan, 1998, *Manuel de qazaq: Langue et civilisation*, Paris, L'Asiathèque.

DOR Rémy, 1975, *Contribution à l'étude des Kirghiz du Pamir afghan*, Paris, Publications orientalistes de France.

DOUGLAS Mary, 1973, *Natural Symbols: explorations in cosmology*, Londres.

DRUSKINE Michel, 1933, « La danse en URSS », *Archives internationales de la danse.*, vol. 4 : 151-155.

1935, « Les compositeurs de ballet en URSS », *Archives internationales de la danse*, n° 1 : 10-13.

DUPONT Florence, 2007, *Aristote ou Le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion.

DURKHEIM Émile, 2007, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, CNRS éditions Paris, CNRS éditions.

ECO Umberto, 1989, *Lector In Fabula : Le rôle du lecteur*, Paris, Le Livre de Poche.

ELVERSKOG Johan, 2006, *Our Great Qing: The Mongols, Buddhism, and the State in Late Imperial China*, University of Hawaii Press.

EMPSON Rebecca M., 2011, *Harnessing Fortune: Personhood, Memory and Place in Mongolia*, Oxford, New York, Oxford University Press.

ERDENECECEG Sh., 2013, « *Altain Urianhaichuudyn urtyн duu* [*Le chant long des Altai Urianhai*] », Séminaire annuel, Université de la culture et des arts, Ulaanbaatar.

ERDENEHORLOO Jam"yan, 2010a, « Mongolyn orchin cagiin taizny büjgiin üüsel [Naissance de la danse mongole scénique d'aujourd'hui] », *Mongolyn soël urlag sudlal* : 354-361.

ERDENEHORLOO Jam"yan, 2010b, « Cergiin büjgiin mastêruudyn ur chadvar [Talent des maîtres danseurs de l'Armée] », *Soël sudlaachdyn ündesnii sêminar*, n° 9-10 : 335-340.

ERDENEHUYAG D., 2011, *Mongol Joroo Mor' – Sport*, Ulaanbaatar.

FARNELL Brenda (dir.), 1995, *Human Action Signs in Cultural Context: The Visible and the Invisible in Movement and Dance*, Lanham, Scarecrow Press.

FAURE Sylvia et GOSSELIN Anne-Sophie, 2008, « Apprendre par corps : le concept à l'épreuve de l'enquête empirique. Exemple des jeunes danseurs des favelas », *Regards sociologiques*, vol. 35 : 27-36.

FAURE Sylvia, 2000, *Apprendre par corps : Socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris, La Dispute.

FAVRET-SAADA Jeanne, 2002, *Les Mots, la mort, les sorts*, Paris, Gallimard.

2009, *Désorceler*, Paris, L'Olivier.

FORTIN Sylvie, 1996, « L'éducation somatique : nouvel ingrédient de la formation pratique en danse », *Nouvelles de Danse*, vol. 28 : 15-30.

FOUCAULT Michel, 1975, *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, Paris, Gallimard.

FOUILHOX Biliانا, 2013, « Sensations et hybridations en danse », *Staps*, n° 102 : 103-114.

FOURNIÉ Fanny, 2012, *Danse, émotions et pensée en mouvement : contribution à une sociologie des émotions : le cas de Giselle et de MayB*, [thèse de doctorat], Université de Grenoble.

FRANKO Mark, 2017, « La danse et le politique. Des états d'exception [Dance and the Political: States of Exception] », *Recherches en danse* (au fil de l'eau), trad. Agnès Benoit-Nader. [en ligne] <http://journals.openedition.org/danse/1647>, consulté le 20.04.2018.

FROLOVA-WALKER Marina, 1998, « "National in Form, Socialist in Content": Musical Nation-Building in the Soviet Republics », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 2, n° 351 : 331-371.

GEERTZ Clifford, 1973, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books.

GELL Alfred, 1985, « Style and Meaning in Umeda Dance », in Paul Spencer (dir.), *Society and the Dance*, Cambridge, New York, Cambridge University Press : 183-205.

1992, « The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology », in Jeremy Coote & Anthony Shelton (éd.), *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford, Clarendon Press : 40-63.

GIBERT Marie-Pierre, 2014, « Façonner le corps, régénérer l'individu et danser la nation », *Parcours anthropologiques*, n° 9 : 189-219.

GINOT Isabelle (dir.), 2014, *Penser les somatiques avec Feldenkrais*, Laverune, L'Entretemps.

GIURCHESCU Anca, 2001, « The Power of Dance and Its Social and Political Uses », *Yearbook for Traditional Music*, vol. 33 : 109-121.

GIVRE Olivier, 2012, « Savoirs et pouvoirs, stratégies et tactiques dans « l'arène patrimoniale » du *nestinarstvo* (Bulgarie), *Civilisations*, vol. 61, n° 1 : 103-120.

GODARD Hubert, 1995, « Le geste et sa perception », in Isabelle Ginot et Marcelle Michel (dir.), *La danse au XXe siècle*, Paris, Bordas : 224-229.

GODELIER Maurice et PANOFF Michel (dir.), 1998, *La production du corps : approches anthropologiques et historiques*, Amsterdam, Éditions des archives contemporaines.

GOFFMAN Erving, 1973, *La mise en scène de la vie quotidienne 1 : La présentation de soi*, Paris, Les Éditions de Minuit.

1974, *Les rites d'interaction*, Paris, Les Éditions de Minuit.

1991, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Les Éditions de Minuit.

GONÇALVES Stéphanie, 2012, « Les tournées dansées pendant la guerre froide : danser pour la paix ? », *ILCEA. Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, n° 16.

GONGOR Sh. et OYUUN N., 1989, *Yaruu tansag ardyn büjig [Poésie de la danse folklorique]*, Ulaanbaatar.

GRAU Andrée, 1995, « Dance as Part of the Infrastructure of Social Life », *The World of Music*, vol. 37, n° 2 : 43-59.

GRAVE Jean-Marc de, 2007, « Quand ressentir c'est toucher. Techniques javanaises d'apprentissage sensoriel », *Terrain*, n° 49 : 77-88.

GROTOWSKI Jerzy, 1997, « Leçon inaugurale de la chaire d'anthropologie théâtrale du Collège de France », Paris.

GUILCHER Jean-Michel, 2003 [1969], *La Contredanse : Un tournant dans l'histoire française de la danse*, 2^e édition, Bruxelles, Paris, Centre National de la Danse.

2009, *Danse traditionnelle et anciens milieux ruraux français : Tradition, Histoire, Société*, Paris, L'Harmattan.

GUILCHER Yves, 1996, « Les anciennes danses populaires traditionnelles : de la culture à la pratique », *Marsyas*, n° 37-38 : 111-119.

2001, *La danse traditionnelle en France : d'une ancienne civilisation paysanne à un loisir revivaliste*, Parthenay, Maisons-Alfort, FAMDT Editions.

GUILLARD Yves, 1997, *Danse et sociabilité. Les danses de caractère*, Paris, L'Harmattan.

GUILLEBAUD Christine, 2014, « L'art de la multimodalité : Musique, image et danse en Inde », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 38, n° 1 : 25-45.

HALLEZ Xavier, RAÏYMBERGENOV Abdulkhamit, et RAÏYMBERGENOV Saïra, 2002, *Le chant des steppes : musique et chants du Kazakhstan*, Paris, Éditions du Layeur.

HALLOY Arnaud, 2006, « "Un anthropologue en transe". Du corps comme outil d'investigation anthropologique », in Joël Noret et Pierre Petit (éd.), *Corps, performance, religion. Études anthropologiques offertes à Philippe Jaspers*, Paris, Publibook : 87-115.

HAMAYON Roberte et BEFFA Marie-Lise, 1983, « Les catégories mongoles de l'espace », *Études mongoles et sibériennes*, n° 14 : 81-119.

HAMAYON Roberte, 1971, « *Protocole manuel* », n° 2 : 145-207.

- 1978, « Les Héros de service », *L'Homme*, vol. 18, n° 3 : 17-45.
- 1990a, *La chasse à l'âme : Esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien*, Nanterre, Société d'ethnologie.
- 1990b, « Pragmatisme et ritualisation dans le chamanisme », in A.-M. Blondeau et K. Schipper (dir.), *Essais sur le rituel II.*, Paris, EPHE : 149-170.
- 2012, *Jouer. Une étude anthropologique à partir d'exemples sibériens*, Paris, La Découverte.
- HAMERA Judith, 2011, *Dancing Communities: Performance, Difference and Connection in the Global City*, Basingstoke, New York, Palgrave Macmillan.
- HANDELMAN Don, 1998, *Models and Mirrors: Towards an Anthropology of Public Events*, Cambridge, Berghahn Books.
- HANKS William, 2009, « Comment établir un terrain d'entente dans un rituel ? », *Cahiers d'anthropologie sociale*, vol. 5 : 87-114.
- HANNA Judith Lynne, 1979, « Movements Toward Understanding Humans Through the Anthropological Study of Dance [and Comments and Reply] », *Current Anthropology*, vol. 20, n° 2 : 313-339.
- 1983, *The Performer-Audience Connection: Emotion to Metaphor in Dance and Society*, Austin, University of Texas Press.
- 2005, « Pour une compréhension des humains à travers l'étude anthropologique de la danse », in Andrée Grau et Georgiana Wierre-Gore (dir.), *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*, Pantin, Centre national de la danse : 105-144.
- HANNA Thomas, 2017 [1979], « Qu'est-ce que la somatique ? [What is Somatics?] », *Recherches en danse* (au fil de l'eau). [en ligne] <https://journals-openedition-org.inshs.bib.cnrs.fr/danse/1232>, consulté le 20.04.2018.
- HAZZARD-GORDON Katrina, 1990, *Jookin': The Rise of Social Dance Formations in African-American Culture*, Temple University Press.
- HEINICH Nathalie, 2009, *La fabrique du patrimoine : « De la cathédrale à la petite cuillère »*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- HEISSIG Walther, 1980, *The Religions of Mongolia*, Berkeley, University of California Press.
- HENNION Antoine et TEIL Geneviève, 2016, « Le goût du vin : Pour une sociologie de l'attention* », in Véronique Nahoum-Grappe et Odile Vincent (dir.), *Le goût des belles choses : Ethnologie de la relation esthétique*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme : 111-126.
- HÉRITIER Françoise et XANTHAKOU Margarita (dir.), 2004, *Corps et Affects*, Paris, Odile Jacob.
- HERMKENS Anna-Karina, 2007, « Church Festivals and the Visualization of Identity in Collingwood Bay, Papua New Guinea », *Visual Anthropology*, vol. 20, n° 5 : 347-364.
- HIRSCH Francine, 2014, *Empire of Nations: Ethnographic Knowledge and the Making of the Soviet Union*, Ithaca, New York, Londres, Cornell University Press.
- HOBBSAWM Eric et RANGER Terence (dir.), 2006, *L'invention de la tradition*, édition revue et augmentée, Paris, Éditions Amsterdam.

HOERBURGER Felix, 1968, « Once Again: On the Concept of "Folk Dance" », *Journal of the International Folk Music Council*, vol. 20 : 30-32.

HOUSEMAN Michael et SEVERI Carlo, 2009, *Naven ou le donner à voir : Essai d'interprétation de l'action rituelle*, 2e édition, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.

HOUSEMAN Michael, 2003, « Vers un modèle anthropologique de la pratique psychothérapeutique », *Thérapie Familiale*, vol. 24, n° 3 : 289-312.

2012, *Le rouge e[s]t le noir : Essais sur le rituel*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail.

2016, « Comment comprendre l'esthétique affectée des cérémonies New Age et néopaiennes ? », *Archives de sciences sociales des religions*, n° 174 : 213-237.

HOUSEMAN Michael, MAZZELLA DI BOSCO Marie, et THIBAUT Emmanuel, 2016, « Renaître à soi-même », *Terrain*, n° 66 : 62-85.

HUMPHREY Caroline et ONON Urgunge, 1996, *Shamans and Elders. Experience, Knowledge, and Power among the Daur Mongols*, Oxford, Clarendon Press.

HUMPHREY Caroline et LAIDLAW James, 1994, *The Archetypal Actions of Ritual: A Theory of Ritual Illustrated by the Jain Rite of Worship*, Oxford, New York, Clarendon Press.

HUMPHREY Caroline, 1976, « The Uses of Genealogy: A Historical Study of the Nomadic and Sedentarised Buryat », in (coll.) *Pastoral production and society: proceedings of the international meeting on nomadic pastoralism*, Paris : 235-260.

1992, « The Moral Authority of the Past in Post-Socialist Mongolia », *Religion, State and Society*, vol. 20, n° 3 & 4 : 375-389.

1995, « Chiefly and Shamanist Landscapes in Mongolia », in Eric Hirsch et Michael O'Hanlon (dir.), *The Anthropology of Landscape: Perspectives on Place and Space*, Oxford, New York, Clarendon Press : 135-162.

2012, « Hospitality and Tone: Holding Patterns for Strangeness in Rural Mongolia », *Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 18, n° s1 : 63-75.

INGOLD Tim, 2001, « From the Transmission of Representations to the Education of Attention », in H. Whitehouse (dir.), *The Debated Mind: Evolutionary Psychology Versus Ethnography*, Oxford, Berg : 113-153.

2013, *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, Londres, New York, Routledge.

IZRINE Agnès, 2011, « Les Ballets Moïsseiev à Paris », *Danser* n° 315 : 26-32.

JADAMBAA Janjaan, 2008, *Torguud түмний өлгий нутаг [Le berceau du peuple torguud]*, Ulaanbaatar, Mönhijn üseg.

JAMBALDORJ S., 1996, *Morin Erdene*, Ulaanbaatar, Mongol Aduu.

JAV J., 1990, *Büjgiin urlagiig бүтээх ердмиин асуудалд [Réflexions académiques sur l'art de la danse]*, Ulaanbaatar, Presses Nationales.

KABZIŃSKA-STAWARZ Iwona, 1991, *Games of Mongolian Shepherds*, Institute of the History of Material Culture.

KAEPLER Adrienne, 2005, « Méthode et théorie pour l'analyse structurale de la danse avec une analyse de la danse des îles Tonga », in Andrée Grau et Georgiana Wierre-Gore (dir.), *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*, Pantin, Centre national de la danse : 189-220.

KAPLONSKI Christopher, 2004, *Truth, History and Politics in Mongolia: Memory of Heroes*, Londres, New York, Routledge.

2005, « The case of the disappearing Chinggis Khan: Dismembering the remembering », *Ab Imperio*, vol. 4 : 147-173.

KATUU Balchig, 2013, *Mongol Tuul'syn sudlagaa I (belgedliin sudlagaa) [Études sur les épopées mongoles (études sémiotiques)]*, Ulaanbaatar, Tod Nomyn Gerel Töv.

KEALIINOHOMOKU Joann W., 1998, « Une anthropologue regarde le ballet comme une forme de danse ethnique », *Nouvelles de danse*, vol. 34-35 : 47-67.

KING Alexander D., 2011, *Living with Koryak Traditions: Playing with Culture in Siberia*, Lincoln, University of Nebraska Press.

KUBINOWSKI Dariusz, 2003, « Kinaesthetic Understanding in Dance Education, Therapy and Research », *Studia Choreologica*, vol. 5 : 49-77.

LACAZE Gaëlle, 1995, « Le tir d'osselets : entre tradition et modernité (I, II et III) », *Anda*, resp. n° 17, 18, 19 : resp. 1-2; 1-5; 4-7.

1999, « Le Tsam mongol à l'abbaye des Prémontrés », n° 33-34 : 31-41.

1999-2000, « Rite de renouveau ou fête nationale. La lutte et le tir à l'arc dans les jeux virils mongols », *Études mongoles et sibériennes*, n° 30-31 : 73-123.

2000, *Représentations et techniques du corps chez les peuples mongols*, [thèse de doctorat], Paris X Nanterre, 2 vol., 299 et 344 p.

2006, « L'orientation dans les techniques du corps chez les Mongols », *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines*, n° 36-37 : 163-205.

2010b, « Les parfaits coursiers du Naadam », *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines*, n° 41.

2012, *Le corps mongol. Techniques et conceptions nomades du corps*, L'Harmattan.

2014, « « Crise de la virilité » vs « fuite des femmes » : gouvernementalités genrées et conflictualités des corps en Mongolie », *L'Homme et la société*, n° 189-190 : 107-122.

2017, « Jeux de rôle dans l'impasse du Palais d'or. Variation sur la (dis)simulation dans une maison close de la frontière sino-mongole », *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines*, n° 48.

LANCY David F., BOCK John, et GASKINS Suzanne (dir.), 2011, *The Anthropology of Learning in Childhood*, Walnut Creek, AltaMira Press.

LANGE Roderyk, 1974, « On Differences between the Rural and the Urban: Traditional Polish Peasant Dancing », *Yearbook of the International Folk Music Council*, vol. 6 : 44.

2005, « À propos du fonctionnement de la danse et de ses formes », in Andrée Grau et Georgiana Wierre-Gore (dir.), *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*, Pantin, Centre national de la danse : 93-104.

LASSIBILLE Mahalia, 2004, « « La danse africaine », une catégorie à déconstruire. Une étude des danses des WoDaaBe du Niger », *Cahiers d'études africaines*, vol. 44, n° 175 : 681-690.

LAVE Jean et WENGER Etienne, 1991, *Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press.

LE BRETON David, 1992, *La sociologie du corps*, Paris, Presses Universitaires de France.

LE MOAL Philippe (dir.), 1999, *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse.

LEBLON Anaïs, 2013, « Les paradoxes du patrimoine : Le yaaral et le degal, des fêtes de transhumance peules au Mali », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 37, n° 1 : 177-193.

LEGRAIN Laurent, 2007, « Au bon vieux temps de la coopérative : à propos de la nostalgie dans un district rural de la Mongolie contemporaine », *Civilisations*, vol. 56, n° 1 : 103-120.

2014, *Chanter, s'attacher et transmettre chez les Darhad de Mongolie*, Paris, SEMS.

LEGRAND Jacques, 1975, *Le choix mongol : de la féodalité au socialisme*, Paris, Éditions sociales.

1997, *Parlons mongol*, Paris, L'Harmattan.

2011, *Mongols et nomades : société, histoire, culture*, Ulaanbaatar, Admon.

LENCLUD Gérard, 1987, « La tradition n'est plus ce qu'elle était... », *Terrain*, n° 9, p. 110-123.

LEROI-GOURHAN André, 1964, *Le Geste et la Parole II. La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel.

LEROY Christine, 2014, « Empathie kinesthésique, danse-contact-improvisation et danse-théâtre », *Staps*, n° 102 : 75-88.

LEVERATTO Jean-Marc, 2006, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, La Dispute.

LÉVI-STRAUSS Claude, 1996, *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon.

LHAGVASÜREN Zagdragchaa, 2005, *Jaran jarnaar duursagdah av'yaastnuud. [Soixante ans de talents à commémorer]*, Ulaanbaatar, Admon.

2010, « Oiradyn biëlegiin soël ba uraa dörvön bii [La culture du biëleg (sic) des Oirad et les quatre bii de l'Appel] », *Soël sudlaachdyn ündesnii sêminar*, vol. IX-X : 128-133.

LUCIEN DE SAMOSATE, 1912, « De la danse », in *Œuvres complètes*, Paris, Hachette.

LUVSANNOROV B., 1978, *Duuny devter [Carnet de chants]*, Ulaanbaatar, Presses Nationales.

MACCHIARELLA Ignazio, 2011, « Sauvegarder l'oralité ? Le cas du canto a tenore », in Chiara Bortolotto (dir.), *Le patrimoine culturel immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme : 167-186.

MAGUET Frédéric, 2011, « L'image des communautés dans l'espace public », in Chiara Bortolotto (dir.), *Le patrimoine culturel immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme : 47-73.

MAIRE Antoine, 2016, *Les Mongols, insoumis*, Boulogne-Billancourt, Ateliers Henry Dougier.

MAJER Zsuzsa et TELEKI Krisztina, 2014, *Reviving the Cam Dance Tradition in Mongolia (+ DVD)*, Budapest.

MAKOVICKY Nicolette, 2010, « 'Something to talk about': notation and knowledge-making among Central Slovak lace-makers », *Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 16 : S80-S99.

MALINOWSKI Bronislaw, 1963 [1922], *Les Argonautes du Pacifique occidental*, Paris, Gallimard.

MARCHAND Trevor H. J. (dir.), 2011, *Making Knowledge: Explorations of the Indissoluble Relation between Mind, Body and Environment*, John Wiley & Sons.

MARCHINA Charlotte, 2009, *La course à la chance [mémoire de maîtrise]*, université Paris X Nanterre.

2015, *Faire communauté. Étude anthropologique des relations entre les éleveurs et leurs animaux chez les peuples mongols (d'après l'exemple des Halh de Mongolie et des Bouriates d'Aga, Russie)* [thèse de doctorat], INALCO, 367 p.

2016, « "Follow the Horse": The Complexities of Collaboration between the Lasso-pole Horse (*uurgach mor'*) and his Rider among Mongolian Horse Herders », in Donna Davis et Anita Maurstad (dir.), *The Meaning of Horses Biosocial Encounters*.

MARSH Peter K., 2009, *The Horse-head Fiddle and the Cosmopolitan Reimagination of Tradition in Mongolia*, New York, Routledge.

MARTIN György et PESOVÁR Ernő, 2005, « Une analyse structurale de la danse folklorique hongroise : esquisse méthodologique », in Andrée Grau et Georgiana Wierre-Gore (dir.), *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*, Pantin, Centre national de la danse : 167-188.

MAUSS Marcel, 1921, « L'expression obligatoire des sentiments (rituels oraux funéraires australiens) », *Journal de psychologie*, vol. 18 : 425-434.

2003 [1950], *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF.

MEDURI Avanthi, 1988, « Bharatha Natyam-What Are You? », *Asian Theatre Journal*, vol. 5, n° 1 : 1-22.

MEND-OOYO Gombojav, 2017, « Le pouvoir des mots », Conférence à l'EPHE le 08.02.2017, Paris.

MERLI Laetitia, 2004, *De l'ombre à la lumière, de l'individu à la nation : Renouveau du chamanisme en Mongolie postcommuniste*, Paris, SEMS.

MICHELET Aude, 2013, *No longer « kings »: Learning to be a Mongolian person in the middle Gobi*, [thèse de doctorat], The London School of Economics and Political Science (LSE), 285 p.

MICHELS Ulrich, 1988, *Guide illustré de la musique*, Paris, Fayard.

MITCHELL J. Clyde, 1996, « The Kalela Dance / La danse du kalela », *Enquête. Archives de la revue Enquête*, n° 4 : 213-243.

MORIN Olivier, 2011, *Comment les traditions naissent et meurent : La transmission culturelle*, Paris, Odile Jacob.

2013, « What does communication contribute to cultural transmission? », *Social Anthropology*, vol. 21, n° 2 : 230-235.

MUNKH-ERDENE Lhamsuren, 2010, « The 1640 Great Code: an Inner Asian parallel to the Treaty of Westphalia », *Central Asian Survey*, vol. 29, n° 3 : 269-288.

MURRAY David, 2000, « Haka Fracas? The Dialectics of Identity in Discussions of a Contemporary Maori Dance », *Australian Journal of Anthropology*, vol. 11, n° 2 : 345-357.

NACAGDORJ Sh. (dir.), 1981, *BNMAU-yn soëlyn түүх I (1921-1940)*, Ulaanbaatar, Presses Nationales.

NAHACHEWSKY Andriy, 1995, « Participatory and Presentational Dance as Ethnochoreological Categories », *Dance Research Journal*, vol. 27, n° 1 : 1-15.

2001, « Once Again: On the Concept of “Second Existence Folk Dance” », *Yearbook for Traditional Music*, vol. 33 : 17-28.

NANJID Dunjaa, 1999, *Mongol бүжгийн нamba төрх, үндеснii өвөрмөc onclog. [Formes et particularités nationales de la danse mongole]*, Ulaanbaatar.

2009a, *Bii биileгийн гайхамшиг [Merveilleuse бii биileг]*, Ulaanbaatar, Soëlyn Deed Surгуул’.

2009b, *Mongolyn бүжгийн түүхен уламжлал, хөгжлийн shine handлага. [Une nouvelle approche de la tradition historique de la danse mongole et de son développement]*, Ulaanbaatar, Soëlyn Deed Surгуул’.

NESS Sally Ann et NOLAND Carrie (dir.), 2008, *Migrations of Gesture*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

NICOLAS Maud, 2000, « Ce que « danser » veut dire. Représentations du corps et relations de genres dans les rituels de mariage à Tunis », *Terrain*, n° 35 : 41-56.

NIRGIDMAA et HUMBERT-SAUVAGEOT Mady, 1937, *Dix-huit chants et poèmes mongols : Recueillis par la Princesse Nirgidmaa de Torhout*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner.

NOMINDAR’ Shagdarsüren, 2012, « Safeguarding intangible cultural heritage in Mongolia: Needs and Challenges », in *The 1 st Asian Cooperation on Conservation Science (ACPCS) Workshop Proceedings*, National Research Institute of Cultural Heritage, ROK.

NOVACK Cynthia J., 1990, *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*, Univ of Wisconsin Press.

ÖLZIIHUTAG C., 1982, *Mongol ardyn duu*, Ulaanbaatar, Presses Nationales.

OYUUN N. et SARANCHIMEG Ch. (dir.), 2012, *Setgeliin örgöl [Hommage du fond du coeur]*, Ulaanbaatar, Mönhiin üseg.

PAGÈS Sylviane, 2009, *La réception des butô(s) en France : représentations, malentendus et désirs* [thèse de doctorat], Paris 8 Saint-Denis, 464 p.

PALLAS Peter Simon, 1776, *Sammlungen historischer Nachrichten über die mongolischen Völkerschaften*.

PEDERSEN Morten Axel, 2011, *Not Quite Shamans: Spirit Worlds and Political Lives in Northern Mongolia*, Ithaca, Cornell University Press.

PEGG Carole, 1995, « Ritual, religion and magic in West Mongolian (Oirad) heroic epic performance », *British Journal of Ethnomusicology*, vol. 4, n° 1 : 77-99.

2001, *Mongolian Music, Dance, & Oral Narrative. Performing Diverse Identities.*, Seattle, Londres, University of Washington Press.

PERRIN Julie, 2013, *Figures de l'attention : Cinq essais sur la spatialité en danse*, Dijon, Les Presses du réel.

PLANCKE Carine, 2015, « Donner corps au « Nouveau Rwanda » », *Cahiers d'études africaines*, n° 220 : 711-738.

POOLE Deborah A., 1990, « Accommodation and Resistance in Andean Ritual Dance », *TDR (1988-)*, vol. 34, n° 2 : 98-126.

PORTISCH Anna, 2011, « The craft of skilful learning: Kazakh women's everyday craft practices in western Mongolia », in Trevor H. J. Marchand (dir.), *Making Knowledge. Explorations of the Indissoluble Relation Between Mind, Body and Environment*, Oxford, Wiley-Blackwell : 59-75.

POUTIGNAT Philippe et STREIFF-FENART Jocelyne, 2008, *Théories de l'ethnicité*, Presses universitaires de France.

POZNER Valérie, 2004, « Le bonimenteur « rouge » : Retour sur la question de l'oralité à propos du cas soviétique », *Cinemas : Revue d'études cinématographiques*, vol. 14, n° 2-3 : 143-178.

PRADIER Jean-Marie, 1997, *La scène et la fabrique des corps : ethnoscéologie du spectacle vivant en Occident, Ve siècle av. J.-C.-XVIIIe siècle*, Talence, Presses universitaires de Bordeaux.

2001, « L'ethnoscéologie. Vers une scénologie générale », *L'Annuaire théâtral*, n° 29 : 51-68.

2009, « Flesh is Spirit: Ritual or the Problem of Action », in Bent Holm, Bent Flemming Nielsen, et Karen Vedel (dir.), *Religion, Ritual, Theater*, Francfort, Peter Lang : 205-228.

PREVOTS Naima, 1999, *Dance for Export: Cultural Diplomacy and the Cold War*, Middletown, Conn, Wesleyan.

REED Susan A., 1998, « The Politics and Poetics of Dance », *Annual Review of Anthropology*, vol. 27 : 503-532.

2010, *Dance and the Nation: Performance, Ritual, and Politics in Sri Lanka*, Madison, University of Wisconsin Press.

RINCHEN, 1958, « Mongolchuudyn büjig naadam » [Danses des Mongols], *Soël*, n° 2 : 30-34.

RIVIÈRE Claude, 2003, *Socio-anthropologie des religions*, Paris, Armand Colin.

RIX-LIÈVRE Géraldine, BOYER Simon, TERFOUS Fatia, COUTAREL Fabien, et LIÈVRE Pascal, 2015, « La co-production de la performance arbitrale de haut niveau : le cas du rugby », *Sociologie du travail*, n° 57 : 496-515.

ROBITAILLE Laurence, 2007, « Les jeux de la capoeira avec l'identité brésilienne », *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies / Revue canadienne des études latino-américaines et caraïbes*, vol. 32, n° 63 : 213-235.

ROQUET Christine, 2002, *La scène amoureuse en danse ; codes, modes et normes de l'intercorporité dans le duo chorégraphique*, [thèse de doctorat], université Paris 8 Saint-Denis.

ROUX Céline, 2007, *Danse(s) performative(s) : Enjeux et développements dans le champ chorégraphique français*, Paris, L'Harmattan.

- ROYCE Anya Peterson, 2002 [1977], *The Anthropology of Dance*, Hampshire, Dance Books.
- RUBY Christian, 2017, *Devenir Spectateur ?*, Toulouse, Éditions de l'Attribut.
- RUHLMANN Sandrine, 2016, *L'appel du bonheur : Le partage alimentaire mongol*, Paris, SEMS.
- SAFONOVA Tatiana et SANTHA Istvan, 2011, « Pokazuhka in the House of Culture: the pattern of behavior in Kurumkan, eastern Buriatia. », in Brian Donahoe et Joachim Otto Habeck (dir.), *Reconstructing the House of Culture: Community, Self, and the Makings of Culture in Russia and Beyond*, Oxford, New York, Berghahn Books : 75-96.
- SAMPILDENDEV H., URTNASAN Norov, et DORJDAGVA T., 2006, *Mongol zan üil, bayar ëslolyn tovchon [Abrégé des coutumes et des célébrations mongoles]*, Ulaanbaatar, Bambi San.
- SANDRONI Carlo, 2011, « L'ethnomusicologue en médiateur du processus patrimonial. Le cas de la samba de roda », in Chiara Bortolotto (dir.), *Le patrimoine culturel immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme : 233-252.
- SCHNEIDER Richard, 1985, *Between Theater and Anthropology*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press.
- 2013, *Performance Studies: An Introduction*, Routledge.
- SEVERI Carlo, 2007, *Le Principe de la chimère : Une anthropologie de la mémoire*, Paris, Éditions Rue d'Ulm.
- SHAY Anthony, 2002, *Choreographic Politics. State Folk Dance Companies, Representation and Power.*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press.
- SIGAUT François, 1991, « L'apprentissage vu par les ethnologues : un stéréotype ? », in Denis Chevallier (dir.), *Savoir faire et pouvoir transmettre*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme : 33-42.
- SKEY MICHAEL, 2008, « 'Carnivals of Surplus Emotion?' Towards an Understanding of the Significance of Ecstatic Nationalism in a Globalising World », *Studies in Ethnicity and Nationalism*, vol. 6, n° 2 : 143-161.
- 2010, « "A sense of where you belong in the world": national belonging, ontological security and the status of the ethnic majority in England », *Nations and Nationalism*, vol. 16, n° 4 : 715-733.
- 2013, « Why do nations matter? The struggle for belonging and security in an uncertain world », *The British journal of sociology*, vol. 64, n° 1 : 81-98.
- SNEATH David, 2007, *The Headless State: Aristocratic Orders, Kinship Society, and Misrepresentations of Nomadic Inner Asia*, Columbia University Press.
- SORIA Georges, 1955, *Le Ballet Moïsséiev, ensemble officiel de danses populaires de l'U.R.S.S.*, Paris, Éditions Cercle d'Art.
- SORIGNET Pierre-Emmanuel, 2006, « Danser au-delà de la douleur », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 163, n° 3 : 46-61.
- 2010, *Danser : Enquête dans les coulisses d'une vocation*, Paris, La Découverte.

SPENCER Paul, 1985a, « Introduction: Interpretations of the dance in anthropology », in Paul Spencer (dir.), *Society and the Dance*, Cambridge, New York, Cambridge University Press : 1-46.

1985b, « Dance as antithesis in the Samburu discourse », in Paul Spencer (dir.), *Society and the Dance*, Cambridge, New York, Cambridge University Press : 140-164.

SPERBER Dan, 1975, « Pourquoi les animaux parfaits, les hybrides et les monstres sont-ils bons à penser symboliquement ? », *L'Homme*, vol. 15, n° 2 : 5-34.

1996, *La Contagion des idées*, Paris, Odile Jacob.

STÉPANOFF Charles et ZARCONI Thierry, 2011, *Le chamanisme de Sibérie et d'Asie centrale*, [Paris], France, Gallimard.

STÉPANOFF Charles, 2004, « Chamanisme et transformation sociale à Touva », *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines*, n° 35 : 155-183.

2010, « Le *baksy*, chamane musicien des Kazakhs », in Marie-Catherine Rey (dir.), *Hommes, bêtes et dieux de la steppe.*, Paris, Musée Guimet - Artlys : 88-97.

2013, « Dessins chamaniques et espace virtuel dans le chamanisme khakasse », *Gradhiva*, n° 17 : 144-169.

2014a, *Chamanisme, rituel et cognition : chez les Touvas (Sibérie du Sud)*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

2014b, « Technologies cognitives du voyage chamanique. Cas iakoutes », *Cahiers d'anthropologie sociale*, vol. 10 : 112-146.

2014c, « Coordonner les imaginaires : mythologie et art ornemental ket », *Annuaire de l'École pratique des hautes études*, vol. 121 : 43-52.

STOICHIȚĂ Victor A., 2013, « Enchanting spaces: echo and reverberation at Romanian popular parties », *Etnográfica*, vol. 17, n° 3 : 581-603.

2009, « Pensée motivique et pièges à pensée. Musique, tissage et œufs de Pâques en Moldavie », *L'Homme*, n° 192 : 23-38.

STRATHERN Andrew, 1985, « "A line of boys": Melpa dance as a symbol of maturation », in Paul Spencer (dir.), *Society and the Dance*, Cambridge, New York, Cambridge University Press : 119-139.

STRAUS Erwin, 2004, « La posture érigée », *Quant à la danse*, vol. 1 : 22-41.

SUMPF Alexandre, 2007, « Le « grand muet » à la campagne. Éducateurs politiques, projectionnistes ambulants et paysans dans l'URSS des années 1920 », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 52 : 56-88.

SUNY Ronald Gregor, 1993, *The Revenge of the Past: Nationalism, Revolution, and the Collapse of the Soviet Union*, Stanford, Stanford University Press.

SURRALLÉS Alexandre, 2003, *Au cœur du sens : Perception, affectivité, action chez les Candoshi*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

SWIFT Mary Grace, 1968, *The Art of the Dance in the U.S.S.R*, Indiana, University of Notre Dame Press.

SZWED John F. et MARKS Morton, 1988, « The Afro-American Transformation of European Set Dances and Dance Suites », *Dance Research Journal*, vol. 20, n° 1 : 29-36.

TATAR FOSSE Magdalena, 1979, « The Khotons of Western Mongolia », *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hung.*, vol. XXXIII, n° 1 : 1-37.

THRIFT Eric D., 2004, *Problématique de la sauvegarde du patrimoine culturel mongol* [mémoire de DEA], INALCO, Paris, 165 p.

TORNATORE Jean-Louis, 2011, « Du patrimoine ethnologique au patrimoine culturel immatériel : Suivre la voie politique de l'immatérialité culturelle », in Chiara Bortolotto (dir.), *Le patrimoine culturel immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme : 213-232.

TRÉBINJAC Sabine, 2000, *Le pouvoir en chantant t.1 : l'art de fabriquer une musique chinoise*, Nanterre, Société d'ethnologie.

TSETSENTSOLMON Baatarnaran, 2012, « *Huvaalcah uu, ügüi yüü : "Biêt bus soëlyn öv"-iin tuhai Mongolchuudyn "margaan"* [Partager ou non : une dispute mongole à propos du Patrimoine culturel immatériel] », Colloque *Espace et patrimoines mongols*, Paris, INALCO.

TURNER Victor, 1969, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Ithaca, New York, Cornell University Press.

1982, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journal Publications.

1988, *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ publications.

UBERSFELD Anne, 1977, *Lire le théâtre : L'école du spectateur*, Éditions sociales.

UMNOV Evgenii Petrovich, 1966, *Moiseyev's Dance Company*, Moscou, Don Jean Triomphe Progress Publishers.

WACQUANT Loïc, 2002, *Corps et âme : Carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*, 2e édition revue et augmentée, Paris, Agone.

WATREMEZ Anne, 2010, « Les chercheurs ne patrimonialiseraient-ils pas aussi ? », *Culture & Musées*, vol. 16, n° 1 : 179-183.

WIERRE-GORE Georgiana, 1986, « Dance in Nigeria: The Case for a National Company », *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, vol. 4, n° 2 : 54-64.

2010, « Le commun, l'identique : des catégories occidentales à l'épreuve de l'anthropologie », *Repères, cahier de danse*, n° 25 : 11-12.

WIKAN Unni, 1992, « Beyond the Words: The Power of Resonance », *American Ethnologist*, vol. 19, n° 3 : 460-482.

WILLIAMS Drid, 2004, *Anthropology and the Dance: Ten Lectures*, Urbana, Chicago, University of Illinois Press.

2005, « La sémasiologie : étude des actions et des mouvements humains dans la perspective de l'anthropologie sémantique », in Andrée Grau et Georgiana Wierre-Gore (dir.), *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*, Pantin, Centre national de la danse : 235-354.

WINKIN Yves, 2000, *La nouvelle communication*, Paris, Éditions du Seuil.

YOON Sunmin, 2011, *Chasing The Singers: The Transition Of Long-Song (Urtyu Duu) In Post-Socialist Mongolia*, [thèse de doctorat], University of Maryland, 379 p.

ZORIG R., 1960, *Mongol ardyn sport [Les sports populaires mongols]*, Ulaanbaatar.

Filmographie

CASTELL Jean-François, 2010, *Maîtres de chant diphonique*, La Curieuse / Les Films du Rocher.

IH HÖGSÜÜ (ASSOCIATION), 2013, *Mongol ardyn bii biilgeenii surgalt [Étudier le bii biilgee (sic) populaire mongol]*.

LACAZE Gaëlle, 2014, *Mon pays natal, ma terre ancestrale*, CNRS.

(Mongol ugsaatan nüüdelchdiin öv soël - association) 2015, *Yazguur bii, biëlgee*.

Dictionnaires et outils de langue

Dictionnaires bilingues du mongol

DORJDEREM Lhamsüren, 2009, *Dictionnaire Mongol-Français*, Ulaanbaatar, Université Nationale de Mongolie.

GALSANPUNCAG, 2004, *Kirill - mongol hadmal tol' [Dictionnaire de correspondance cyrillique / mongol]*, Höhhot, Övör mongolyn surgan хүмүүжлийн хөвчлэлийн хороо.

Dictionnaire en ligne Mongol ⇄ Anglais www.bolor-toli.com (consulté le 20.04.2018)

LEGRAND Jacques et LEGRAND-KARKUCINSKA Jadwiga, 2007, *Dictionnaire français-mongol*, Ulaanbaatar, L'Asiathèque.

Dictionnaires unilingues du mongol

CEVEL Yadamjav, 1966, *Mongol Helnii tovch tailbar tol' [Dictionnaire raisonné abrégé de la langue mongole]*, Ulaanbaatar, Presses Nationales.

SERJEE J. et ACADÉMIE DES SCIENCES DE MONGOLIE (dir.), 2008, *Mongol helnii delgerengüi tailbar tol' [Dictionnaire raisonné détaillé de la langue mongole]*, Ulaanbaatar, Soëmbo Printing.

Dictionnaire en ligne : www.mongoltoli.mn (consulté le 20.04.2018), version électronique de *Mongol helnii ih tailbar tol' [Grand dictionnaire raisonné de la langue mongole]*, Ulaanbaatar.

Autres outils de langue, dialectes

COLOO J., GANTOGTOH G., et AMARJARGAL B., 1988, *BNMAU dah' mongol helnii nutgiin ayalguuny tol' bichig I. Halh ayalguu [Dictionnaire des dialectes locaux du mongol en République populaire de Mongolie I. Le dialecte halh]*, Ulaanbaatar, Presses Nationales.

COLOO J., 1988, *BNMAU dah' mongol helnii nutgiin ayalguuny tol' bichig II. Oird ayalguu [Dictionnaire des dialectes locaux du mongol en République populaire de Mongolie II. Le dialecte oirad]*, Ulaanbaatar, Presses Nationales.

NASANJARGAL Darjaa et TUUL Agvaandamba, 2013, *Oirad üg, ayalgyn tailal [Lexique dialectal des mots oirad]*, Ulaanbaatar, BCI, Oiradyn öv soël sudlalyn niigemleg [Société pour l'étude du patrimoine culturel oirad].

RAMSTEDT Gustaf John, 1935, *Kalmückisches Wörterbuch*, Helsinki, Finlande, Suomalais-Ugrilainen Seura.

Autres langues (kazakh, russe)

AHMET J. et BATAA B., 1977, *Kazaqsha-moñğolsha sözdik [Dictionnaire kazakh-mongol]*, Ulaanbaatar, Presses Nationales.

BAZYLHAN J., 1984, *Monğolsha-kazaqsha sözdik [Dictionnaire mongol-kazakh]*, Ulaanbaatar, Ölgii, Presses Nationales.

PAULIAT Paul, 2008, *Dictionnaire français-russe et russe-français*, Paris, Larousse.

Glossaire

Ah : « grand frère » (terme d'adresse et de référence pour désigner un aîné de sexe masculin).

Aimag : province, division administrative supérieure du territoire mongol).

Ardyn : « populaire ». Peut renvoyer soit au « Peuple » révolutionnaire, soit au *Volk*, caractérisé par une culture essentialisée de l'ordre du « folklore ». *Ardyn büjig* peut être traduit en anglais par « folk dance », mais en français plutôt par « danse traditionnelle ».

Av'yaas : « talent ». Se dit principalement des propensions artistiques (musique, danse, dessin, etc.) ou intellectuelles (les langues par exemple).

Bag : équipe, subdivision du district (*sum*).

Bagsh : maître.

Bayar : fête, généralement fête officielle, décrétée par l'État. Les jours de fête, on se souhaite « Bon jour de fête » (*Bayaryn mend*).

Bii biêlgee (*bii biileg*, *bii biêleg*, *bii*) : danse des Oïrad de l'ouest mongol.

Bii : employé seul, peut désigner une danse du répertoire du *bii biêlgee*.

Biich (*biêleech*, *biêlgeech*) : danseur de *bii biêlgee*.

Brigad : équipe mobile de travail durant la période socialiste. *Urlagiin brigad* désigne les équipes d'artistes amateurs ou semi-professionnels qui parcouraient les campagnes pour distraire les éleveurs les plus isolés.

Büjig : danse. Peut être opposé à *bii biêlgee* en tant que pratique de création artistique.

Büjig degleech : chorégraphe.

Büjigchin : danseur. Désigne généralement le danseur professionnel par opposition au *biich*.

Cacal (pr. [tsatsal]) : libation, désigne le geste d'aspersion rituelle effectué avec du lait ou du thé au lait, chaque matin sous la yourte ou autour de la yourte, et lors de rituels comme le culte à l'*ovoo*. Le terme désigne aussi l'instrument utilisé pour la libation, la spatule aux « neuf yeux » (*êsön nüdtei*), ce terme renvoyant aux neuf aspérités sculptées dans la spatule.

Cam (pr. [Tsam]) : grande cérémonie annuelle ou bisannuelle des temples bouddiques en Mongolie. Le Cam nécessite plusieurs mois de préparation spirituelle et d'organisation avant de déboucher, généralement au début de l'été, sur une impressionnante danse rituelle masquée, réunissant plusieurs dizaines de moines, qui dansent pour l'occasion. Le Cam est considéré comme doté d'une puissance purificatrice extrêmement puissante.

Deel : tenue mongole typique, vaste robe à col mao fermée en biais sur la poitrine, serrée à la taille par une ceinture, portée aussi bien par les hommes que par les femmes.

Dombra : luth piriforme des Kazakhs (voir annexe 1).

Egch : « grande sœur » (terme d'adresse et de référence pour désigner une aînée de sexe féminin).

Ekel : nom de la vièle des Oïrad (voir annexe 1).

Ëohor : danse en cercle des Bouriates.

Eriin gurvān naadam : les « trois jeux virils » mongols (tir à l'arc, tir d'osselets, lutte) comprennent parfois aussi la course de chevaux.

Hödölmör : « travaux, tâches, activités ». Nom d'un *bii biêlgee* féminin qui consisterait à mimer les activités quotidiennes des femmes éleveurs nomades.

Hoimor : espace d'honneur, situé au « nord » de la yourte (face à la porte), où on installe l'autel et où prennent place les aînés les plus respectables.

Höömii (parfois *khöömei*) : chant diphonique.

Huur : vièle. Le terme peut désigner un instrument de musique en général, mais renvoie plus souvent à la vièle-cheval (*morin huur*).

Joroo : ambleur, cheval qui va l'amble. Danse de l'ambleur.

Malgai : chapeau.

Maniêr : voir *namba törh*.

Morin huur : vièle-cheval (voir annexe 1).

Naadam : peut désigner, de manière générale, un festival, ou de manière restreinte le Naadam, fête nationale mongole instituée le 11 juillet en mémoire de la révolution de 1921.

Nair : fête, généralement fête saisonnière ou familiale.

Namba törh : terme qui tantôt équivaut au russe *maniêr* et désigne la qualité particulière d'une danse, tantôt renvoie à la « forme stylistique » qui caractérise les mouvements de danse d'une ethnie en particulier.

Nar zöv / nar buruu : sens « solaire » et sens « anti-solaire ». Le sens solaire est le sens qui oriente la course du soleil, notre sens des aiguilles d'une montre. C'est dans ce sens que s'effectuent les circumambulations rituelles, autour des *ovoo* ou dans les temples bouddhiques.

Natur : « nature, authentique », terme d'emprunt russe qui désigne depuis peu le *bii biêlgee* dans sa dimension intacte.

Nyaslaga : aspersion rituelle d'alcool blanc, effectuée avec l'annulaire, avant la consommation d'un tel alcool en contexte social ou cérémoniel.

Ovoo : cairn rituel, généralement érigé sur les montagnes et au niveau des cols. Le culte à l'*ovoo* (*ovoo tahilga* ou *ovoony tahilga*) est effectué généralement au début de l'été, sous la conduite d'aînés, et souvent accompagné des « trois jeux virils ».

Savurdan(g) : danse *bii biêlgee* des Oirad du Xinjiang.

Shanz (ou *shudraga*) : luth à trois cordes des Torguud (voir annexe 1).

Shav' : disciple.

Sum : district, subdivision de la province (*aimag*).

Sum-negdel : district-coopérative. Cette institution, établie lors de la réforme des années 1950, associe l'unité administrative du district (*sum*) et l'unité économique de la coopérative (*negdel*).

Taizny bii biêlgee : *bii biêlgee* « scénique », standardisé par et pour des danseurs professionnels.

Tohuu : chausses de feutre à semelles de cuir, typiques des Torguud.

Tovshuur : luth à deux cordes (voir annexe 1).

Ugsaatan : terme utilisé pour traduire le russe *êtnos* « ethnos ». A donné naissance à l'expression *ugsaatny züi*, litt. « science des ethnies », traduction du russe *êtnografiya*. Est peu employé aujourd'hui en dehors d'un contexte académique ou du recensement démographique.

Ündesnii : « national ». Peut désigner la « danse nationale mongole » (*mongol ündesnii büjig*) et en ce sens être employé comme quasi-synonyme de *ardyn*.

Ündesten : « nationalité ». Renvoie dans la typologie soviétique des ethnies à un groupe plus intégré et plus développé que l'ethnie (*yastan*). Est aujourd'hui employé pour désigner la différence, parmi les citoyens de Mongolie, entre les Kazakhs et les Mongols.

Yastan : « ethnie ». Renvoie dans la typologie soviétique à un groupe de rang inférieur à celui de « nationalité » (*ündersten*). Est aujourd'hui utilisé pour désigner les multiples groupes ethniques ou « petites ethnies » (*baga yastan*) de Mongolie.

Yazguur : « authentique ». Terme utilisé à partir des années 1980, par opposition au terme « populaire » (*ardyn*), pour désigner des pratiques locales non influencées par la modernisation socialiste.

Notices des enregistrements audiovisuels

ANAM = Archives nationales audiovisuelles de Mongolie.

MBG : Mongol büjgiin gaihamshig, titre de plusieurs DVD édités par l'Ensemble national, présentant une anthologie des chorégraphies du répertoire de l'Ensemble. Les DVD ne sont pas datés (date probable entre 2010 et 2013) et présentent un contenu sensiblement identique. Les chorégraphies de l'Ensemble national sont sous droit d'auteur et sont présentées ici à titre d'échantillon illustratif.

Sauf mention contraire, toutes les vidéos sont miennes.

1. ***Ih tatlaga (feutre)***. Sur l'air de *Ih tatlaga*, la Hoton Sh. Magzdai danse les gestes de la préparation du feutre (battre, humidifier, étaler, « tirer »). Vièle : S. Ganbold. Tarialan (Uvs), août 2013.
2. « **Les trois jeux virils** ». Le Zahchin A. Norolhoot danse *Eriin gurvan naadam*, « Les trois jeux virils » (tir à l'arc, tir d'osselets, lutte), puis une danse rapide (*Joroo*). Festival des arts authentiques de 2001, extrait du documentaire *Ardyn av'yaastnuud* (2001), J. Solongo et D. Dövdön (ANAM).
3. **Homme et femme**. La Zahchin B. Badamceceg effectue les gestes féminins de *Hödölmör* (« activités, tâches »), notamment la toilette, la coiffure, la préparation du feutre, tandis que son jeune disciple danse « Les trois jeux virils ». Manhan (Hovd), août 2010.
4. **Prière et libation**. Le Bayad M. Jalh danse « Prière » (*Mörgöl*) et « Libation » (*Cacal*). On le voit faire le geste de se couvrir la tête, en signe de respect, avant d'effectuer la libation. Vièle : L. Cezen. Ulaangom (Uvs), juillet 2013.
5. **Takimaa**. La Hoton Sh. Magzdai danse *Takimaa*, danse de rituel des Hoton. On la voit faire le geste de l'aspersion, mais aussi une forme de prière, paumes vers le haut. Vièle : S. Ganbold. Tarialan (Uvs), août 2013.
6. **Cacal des Torguud**. La Torguud M. Dar'süren danse les gestes de libation et de prière des Torguud. *Shanz* : C. Buyanhishig. Ulaanbaatar, septembre 2013.
7. **Joroo des Hoton**. Sh. Magzdai danse « L'ambleur » (*Joroo*). Les Hoton ouvrent la danse par le geste de « tirer sur les rênes ». Vièle : S. Ganbold. Tarialan (Uvs), août 2013.
8. **Joroo des Bayad**. Le Bayad M. Jalh danse « L'ambleur » (*Joroo*). Vièle : L. Cezen. Ulaangom (Uvs), juillet 2013.
9. **Joroo des Zahchin**. La Zahchin Badamceceg et son disciple dansent « L'ambleur ». Cette vidéo montre plus particulièrement les gestes de la « battue » du cheval. Manhan (Hovd), août 2010.
10. **Balchin Heer**. Le Hoton B. Chuluunbaatar danse *Balchin Heer*, une autre danse rapide propre aux Hoton, qui évoque l'allure d'un cheval « fugitif » épuisé par sa longue course. Ulaangom (Uvs), juillet 2013.
11. **Judar**. La Torguud M. Dar'süren effectue les gestes rapides de *Judar*, l'équivalent de *Joroo* chez les Torguud. *Shanz* : Battömört. Documentaire *Mongol büjgiin dasgal* (1984), D. Cenddorj (ANAM).

12. **Danse des bols** (*Ayagat bii*). Une disciple de la Zahchin B. Badamceceg s'exerce à ce périlleux exercice avec des bols vides. Une fois la maîtrise de l'équilibre acquise, elle dansera avec des bols remplis de lait. Manhan (Hovd), août 2010.
13. **Danses des cuillères** (*Halbagat bii*) **et des baguettes** (*Savhat bii*). Démonstrations respectivement par les Zahchin B. Badamceceg (Manhan (Hovd), août 2010) et S. Zolboo. Ulaanbaatar, juillet 2015.
14. **Bii des doigts** (*huruuny bii*). Démonstration par le Hoton G. Maamuu. Vièle : L. Cezen. Ulaangom (Uvs), août 2013.
15. **Agsal**. Le Torguud D. Gangaat incarne le héros Agsal. Documentaire *Mongol büjgiin dasgal* (1984), D. Cenddorj (ANAM).
16. **Helhee**. La danse « liée » (*helhee*) des Torguud, où les femmes se tiennent par la main, était vraisemblablement intégrée au drame musical et dansé consacré à Agsal et monté par Pürevjal au milieu du XX^e siècle. C'est ce qui explique qu'on l'appelle parfois *Helhee Agsal*. Danse par C. Buyanhishig et D. Üsnee, *shanz* par M. Dar'süren. Ulaanbaatar, septembre 2013.
17. **Ereen havirga**. *Ereen havirga*, danse torguud évoquant les liens migratoires avec les Torguud du Xinjiang. Danse par D. Gangaat. Documentaire *Mongol büjgiin dasgal* (1984), D. Cenddorj (ANAM).
18. **Tooroin cagaan 1**. Le Zahchin B. Batmönh explique les rapports entre les paroles du chant « Les sables Blancs-de-peuplier » (*Tooroin cagaan els n'*) et les gestes de la danse. Ulaanbaatar, octobre 2013.
19. **Tooroin cagaan 2**. La Zahchin Sh. Otgonbayar effectue, sur les paroles de *Tooroin Cagaan els n'* « Viens par ici » (*naar ish*) des gestes d'invitation adressés au spectateur. Les sous-titres rétablissent les paroles, à peine fredonnées par la *biich*. Ulaanbaatar, octobre 2013.
20. **Jangar**. Le Zahchin B. Batmönh chante le chant de louange épique du héros Jangar, en s'accompagnant d'un instrument double, à la fois vièle et *toovshuur*, puis montre les gestes du *bii biêlgee* qui accompagne ce chant. Ulaanbaatar, octobre 2013.
21. **Seten Zалуu**. La Hoton Sh. Magzdai et son petit-fils font, sur l'air de *Seten Zалуu* (« Un jeune homme vif »), les gestes de la préparation de la farine d'orge : piler, vanner, griller, moudre, déguster. Vièle : S. Ganbold. Tarialan (Uvs), août 2013.
22. **Juuraa Geldene**. « Juuraa est son nom » est un chant à danser hoton qui évoque l'allure de plusieurs types de chameaux. Si certains n'hésitent pas à faire, sur cette mélodie, les gestes de préparation de la farine d'orge, Sh. Magzdai imite dans sa danse l'amble du chameau. Vièle : S. Ganbold. Tarialan (Uvs), août 2013.
23. **Ac (« La fourche »)**. Le Hoton G. Maamuu, soutenu par le jeune B. Chuluunbaatar, effectue la périlleuse figure de la « fourche » (*Ac*), qui évoque les branches d'un arbre fourchu et la solidarité entre aîné et cadet. Vièle : L. Cezen. Ulaangom (Uvs), août 2013.
24. **Chasse à la marmotte**. Le Touva B. Papizan montre et explique les gestes du *bii* de la danse de la chasse à la marmotte : on reconnaît le leurre qu'il fait tourner, l'approche, le tir, la joie de trouver sa proie et la prière de reconnaissance adressée à la nature ou aux esprits. Cengel (Bayan-Ölgii), octobre 2013.

25. « **L'ours ambleur** ». *Joroo Baavgai* (ka. *Jorğa ayu*) est le *bii biêlgee* comique des Kazakhs de l'Altaï, parodie du *Joroo* mongol. S. Ökên est l'un des derniers à maîtriser cette danse, qu'il présente ici lors d'un mariage. Bulgan (Hovd), août 2013.
26. **Aduuchin**. Danse des « Gardiens de chevaux ». Chorégraphie de C. Sevjid, musique de C. Namsraijav. MBG © Ensemble national.
27. « **Les guerriers de Gengis Khan** ». *Chingisiin baataruud*, chorégraphie de S. Sühbaatar, musique de R. Baterdene. MBG © Ensemble national.
28. **Jalam Har**. Chorégraphie de C. Sevjid, musique de E. Choidog. MBG © Ensemble national.
29. **Eerenceg**. La chorégraphie historique de Ya. V. Romanovskii, présentée en 1947 au premier Festival mondial de la jeunesse et des étudiants, à Prague, qui met en scène les aristocrates mongols. Premier Festival mondial de la jeunesse et des étudiants (1947) (ANAM).
30. **Dürbet** (*Dörvöd*). L'interprète, qui reprend la chorégraphie mythique des bols, inspirée du *bii biêlgee* *dörvöd*, dansée par J. Alimahüü en 1947, est probablement la chorégraphe D. Nanjid. Sixième Festival mondial de la jeunesse et des étudiants (1957) (ANAM).
31. **Saalchin** (« Laitières »). Exemple de la façon de chorégrapier de Sevjid, en prenant un thème iconique de la mongolité et en l'esthétisant dans une chorégraphie de masse. Chorégraphie de C. Sevjid, musique de D. Luvsansharav. Journées de la Mongolie de Moscou (1976) (ANAM).
32. **Aduuchin (version 1976)**. On y voit une chorégraphie uniquement masculine (et non mixte comme la version actuelle), marquée par l'influence des *Danses Polovtsiennes* de M. Fokine. Journées de la Mongolie de Moscou (1976) (ANAM).
33. « **Suite de danses mongoles** ». *Mongol büjgiin chuulbar* présente, sous la forme d'une suite chorégraphique, plusieurs ethnies de Mongolie. Chorégraphie de C. Sevjid, musique de G. Cerendorj. MBG © Ensemble national.
34. **Dörvöd**. Séquence complète de *bii biêlgee* *dörvöd*. A. Nasanjargal montre d'abord une danse lente, puis une danse rapide. On distingue dans la danse lente les mouvements de base (*ündsen hödölgöön*) typiques des *Dörvöd*, poings fermés, qui précèdent et suivent les mimes du quotidien (dans lesquels on reconnaît les gestes de préparation du cuir, le mime du lasso). Ulaangom (Uvs), juillet 2013.
35. **Bayad**. La comparaison entre plusieurs *biich* bayad permet de reconnaître, derrière l'idiosyncrasie de chacun, des « mouvements de base » typiquement bayad. 1. M. Jalh, vièle : L. Cezen. Ulaangom (Uvs), juillet 2013. 2. J. Humbaa. Malchin (Uvs), août 2013. 3. Sh. Lhamhüü, vièle : B. Dorj. Malchin (Uvs), août 2013. 4. Un garçon, vièle : L. Cezen. OT camp (Uvs), août 2013.
36. **Ööld**. Le *bii biêlgee* *ööld* est une séquence de mouvements reconstituée par des gens de la capitale, la chorégraphe S. Narangerel et le chercheur S. Battulga. Danse : O. Surahbayar et sa fille, Erdenebüren (Hovd), juillet 2015.
37. **Urianhai 1**. Alors que R. Samjid (à gauche) effectue un *bii biêlgee* constitué d'une séquence fixée de gestes, qui possèdent tous un sens (et donc ne sont pas des « mouvements de base »), B. Cerendulam (à droite) intercale entre les mimes des « mouvements de base » *urianhai*. Festival Ih Högsüü, Ulaanbaatar, septembre 2013. © R. Blanchier et Sh. Nomindar'.

38. **Urianhai 2.** Mouvements de base du *bii biêlgee* urianhai par D. Otgonbayar et U. Chidbuyan. Mönhhairhan (Hovd), juillet 2015.
39. **Touva.** La théorie des mouvements de base se heurte, dans le cas touva, à ses limites : chaque *biich* fait un mouvement de base différent. B. Otgonzayaa, P. Gadanceceg, S. Möndör, O. Ichinhorloo, vièle : S. Möndör. Cengel (Bayan-Ölgii), octobre 2013.
40. **Temka apprend à danser.** Enregistrements réalisés en 2013, 2014, 2015. Autour de Temka (Temüüjin), B. Cengel, B. Ganzorig, B. Zoljargal.
41. **Soirée dansante chez Chuluun.** G. Lhagva, N. Battulga, C. Buyanhishig, H. Chuluun, Z. Lhagvasüren. Ulaanbaatar, le 2 septembre 2010.
42. « **Le beau Naadam de Mongolie** ». *Mongolyn saihan naadam*, chorégraphie de S. Altanhuyag, théâtre d'Ölgii, le 21 mars 2013.

Erratum : dans certaines vidéos où le *biich* Zolboo est mentionné, il faut lire non B. Zolboo mais bien S. Zolboo.

Liste des principaux interlocuteurs

Sont donnés d'abord le *ner* (nom personnel), l'*ovog* (nom du père) entre parenthèses lorsqu'il est connu, puis différentes informations (sexe, ethnie, spécialité, tranche d'âge).

***Biich* et joueurs de vièle**

Arslan (Taivan), homme, Hoton, la cinquantaine.

Baast (Pagam), homme, Torguud, la soixantaine.

Badamceceg /Badmaa/ (Banzaa), femme, Zahchin, la cinquantaine.

Balgan (Durmag), homme, Hoton, la cinquantaine.

Batmönh (Banzaa), homme, Zahchin, la cinquantaine.

Battulga (Nosonbor), femme, Zahchin, la soixantaine.

Bayanzul (Tümennasan), femme, Ööld, la soixantaine.

Bayartai (Genden), femme, Bayad, la soixantaine.

Buyanhisig (Cerenpil), femme, Torguud, la soixantaine.

Buzmaa (Balgan), femme, Hoton, la trentaine.

Cagaan (Baatarzan), femme, Zahchin, la soixantaine.

Cecegmaa (Perenlee), femme, Bayad, la quarantaine.

Cegeen (Yanjiv), homme, joueur de vièle, la cinquantaine.

Cembel (Togtoh), femme, Torguud, *biich* et joueuse de *shanz*, la soixantaine.

Cend-Ayuush (Gangaa), homme, Torguud, la cinquantaine.

Cengel (Balgan), femme, Hoton, la vingtaine.

Cerendulam (Biderne), femme, Urianhai, la soixantaine.

Cezen (Lhaidaa), femme, Bayad, *biich* et joueuse de vièle *ekel*, la soixantaine.

Chidbuyan (Urtnasan), femme, Urianhai, la soixantaine.

Chuluun (Höhöö), femme, Bayad, *biich* et joueuse de vièle, la soixantaine.

Chuluunbaatar (Balgan), homme, Hoton, la trentaine.

Chuluunbat (Dashdorj), homme, Torguud, la quarantaine.

Colmon (Sanj), joueur de vièle, Hoton, la cinquantaine.

Dar'süren† (Mönh), femme, Torguud, quatre-vingts ans.

Davaadorj (Jambaa), homme, Torguud, la cinquantaine.

Dolgorsüren (Uugan), femme, Urianhai, la soixantaine.

Dorj (Baatar), homme, Bayad, la soixantaine.

Dorj (Düüren), homme, Bayad, la cinquantaine.

Gadanceceg (Puncag), femme, Touva, la quarantaine.

Ganbold (Saindai), homme, Hoton, joueur d'*ekel* et musicien professionnel, la trentaine.

Ganzorig (Balgan), adolescent, Hoton.

Gombojav (Enhbalsan), homme, Zahchin, joueur de vièle, la trentaine.

Gombojav (Palai), homme, Bayad, la vingtaine.

Gürbazar (Balgan), homme, Hoton, la vingtaine.

Horolsüren, femme, Urianhai, la cinquantaine.

Humbaa (Jutag), femme, *biich* et joueuse de vièle, la soixantaine.

Ichinhorloo /Gushgash/ (Ovoojaa), femme, Touva, la soixantaine.

Idesh (Damsran), Dörvöd, musicien, joueur de vièle, la quarantaine.

Jalh (Maasгаа), homme, Torguud, la soixantaine.

Lhagva (Gatav), femme, Bayad, soixante-dix ans.

Lhamhüü (Shagai), femme, Bayad, la soixantaine.

Maamuu (Gezegtei), homme, Hoton, soixante-dix ans.

Magzdai (Shaavai), femme, Hoton, la cinquantaine.

Martja (Nurgaz), femme, Kazakh, la quarantaine.

Möndör (Samaa), femme, Touva, soixante-dix ans.

Nambardulam (Baterdene), femme, Halh qui pratique le *bii biêlgee* myangad, la soixantaine.

Nasanjargal (Almai), homme, Dörvöd, la soixantaine.

Och, Urianhai, apprenti *biich* et étudiant danseur, disciple de Samjid. Adolescent.

Ohoi (Bogdobai), femme, Kazakh, la soixantaine.

Otgonbayar (Balsan), femme, Touva, la soixantaine.

Otgonbayar (Dechin), femme, Urianhai, la soixantaine.

Otgonbayar (Sharav), femme, Zahchin, la soixantaine.

Otgonceceg (Durmag), femme, Hoton, la cinquantaine.

Otgonzayaa (Batbayar), femme, Touva, la vingtaine.

Oyuunjav (Hairtmönh), femme, Torguud, joueuse de *shanz*, la vingtaine.

Ökên (Savardai), homme, Kazakh, la soixantaine.

Papizant (Badar), homme, Touva, la soixantaine.

Samjid† (Riimed), homme, Urianhai, la soixantaine.

Seten (Tüvden), femme, Hoton, la cinquantaine.

Shinen (Urgamal), homme, Hoton, la soixantaine.

Surahbayar (Otgonhishig), femme, Ööld, la quarantaine.

Tümenjargal (Shavai), joueur de vièle, Hoton, directeur du centre culturel de Tarialan, la quarantaine.

Urjimbadam (Yundenbat), femme, Torguud, la quarantaine.

Üsnee (Dan), femme, Torguud, la soixantaine.

Yundendorj (Ëndon), homme, Bayad, la soixantaine.

Zinameter† (Ülemj), homme, Hoton, la soixantaine.

Zolboo (Samdannorov), homme, Zahchin, la soixantaine.

Zoljargal (Balgan), adolescent, Hoton.

Danseurs professionnels, enseignants et chorégraphes

Altangerel (Cegmid), professeur de danse au Conservatoire, la cinquantaine.

Altanhuyag (Samjid), chorégraphe au théâtre de Bayan-Ölgii, la quarantaine.

Aviraa, danseuse au théâtre de Zavhan, la vingtaine.

Aynur (Nuraa), professeur de danse à son compte, Bayan-Ölgii, la quarantaine.

Baasanjav /Baaska/ (Tavhi), femme, ancienne ballerine, la cinquantaine.

Baterdene /Babi/ (Battulga), apprenti danseur au théâtre de Hovd, la vingtaine.

Battör (Lhamjav), homme, chorégraphe à l'Ensemble de l'Armée, la trentaine.

Bayarbaatar (Davaasüren), chorégraphe, directeur artistique à l'Ensemble national, la quarantaine.

Ceepel (Düüdee), danseur amateur bayad, la soixantaine.

Davaahüü (Altangerel), répétiteur à l'Ensemble national, la quarantaine.

Dolgormaa, professeur de danse au centre culturel du quartier Han uul, Ulaanbaatar.

Dolgorsüren (Garam), professeur (retraite) au Conservatoire, auteur.

Enhgerel (Dash-Yaichil), femme, chorégraphe à l'Ensemble Ulaanbaatar, la trentaine.

Enhtaivan (Erdenechuluu), danseur à Sarny Chuluu, puis à l'Ensemble national (la vingtaine).

Erdenehorloo (Jam''yan), femme, professeur, chorégraphe, chercheuse à la SUIS.

Galtuya, étudiante à la SUIS d'origine zahchin, la vingtaine.

Ganchimeg (Lhamjav), chorégraphe à l'Ensemble *Süld*, la cinquantaine.

Hashhüü (Hatanhuyag), homme, chorégraphe à l'Ensemble national, la trentaine.

Heke, danseur à l'Ensemble des chemins de fer, la vingtaine.

Hishigbal (Ürjinhuyag), étudiante à la SUIS d'origine zahchin, la vingtaine.

Hosbayar (Altanceceg), chorégraphe, enseignant au Conservatoire, la quarantaine.

Jargalsaihan (Chültemsüren), femme, professeur de danse classique à son compte, Ulaanbaatar.

Köksêgên, danseur au théâtre de Bayan-Ölgii, la trentaine.

Liilaa (Sodnom), chorégraphe retraité, théâtre d'Uvs.

Mendpürev, danseur et répétiteur, Ensemble Sarny Chuluu, Ulaanbaatar, la trentaine.

Möngönceceg (Mönhbaatar), femme, chorégraphe, Ensemble Tümen Eh, Ulaanbaatar, la quarantaine.

Nanjid (Dunjaa), chorégraphe (retraite) et enseignante à la SUIS, chercheuse, quatre-vingts ans.

Naranchimeg (Tömörbaatar), femme, danseuse à l'Ensemble des Chemins de fer, la vingtaine.

Nyamdavaa (Cend-Ayuush), femme, professeur de danse à son compte, Hovd, la cinquantaine.

Odontuyaa (Shagdar), femme, répétitrice à l'Ensemble national, la cinquantaine.

Otgonbayar (Shagdarsüren), danseur professionnel, théâtre de Hovd, la trentaine.

Oyuun (Nyambalbar), professeur de danse, directrice du département danse du Conservatoire, la cinquantaine.

Oyuunceceg (Mahaljav), répétitrice à l'Ensemble des Chemins de fer, la cinquantaine.
Sanjsüreñt /Sanjaa/, danseur au théâtre de Zavhan, la trentaine.
Sühbaatar (Sevjid), homme, chorégraphe semi-retraité, Ensemble national, orchestre philharmonique, soixante-dix ans.
Sandui (Davaajamc), danseur du théâtre de Hovd, la vingtaine.
Tengerohin (Lhamdorj), professeur de danse au Palais des enfants de Hovd, la vingtaine.
Tümee, répétiteur de danse classique à son compte, la quarantaine.
Tuul (Tündevegzed), professeur de danse au Conservatoire, historienne de la danse, la soixantaine.
Tüvshintör /Töröö/ (Bayartögs), apprenti danseur au théâtre de Hovd, la vingtaine.

Autres interlocuteurs

Cerenbadam (Haltai), femme, directrice du centre culturel de Manhan, Hovd, la cinquantaine.
Chinbat (Chuluun), homme, chef d'orchestre, neveu d'Alimahüü, la « première ballerine mongole ».
Elbegzayaa (Naidansambuu), directeur du centre culturel d'Üênch, Hovd, la vingtaine.
Erdenececeg (Shinen), chercheuse, « ethnographe », la cinquantaine.
Ganchimeg (Cerenhüü), professeur de danse au centre culturel de Cengel, Bayan-Ölgii, la vingtaine.
Gantuyaa (Dorlig), femme, responsable des affaires culturelles, province de Hovd, la quarantaine.
Huansh (Intan), directeur du centre culturel de Sagsai, Bayan-Ölgii, la quarantaine.
Jadambaa (Janjaan), homme, Torguud, ancien directeur d'école secondaire, la soixantaine.
Kenjegul, professeur de danse au centre culturel d'Altai, Bayan-Ölgii, la vingtaine.
Kultai (Intan), directrice du centre culturel de Cengel, Bayan-Ölgii, la quarantaine.
Lhagvasüren (Zagdragchaa), ancienne danseuse professionnelle, présidente de l'association du *bii biileg*, la quarantaine.
Mönhbat, directeur du centre culturel de Buyant, Bayan-Ölgii, la quarantaine.
Mönhdalai (Dashnyam), directeur du centre culturel de Bulgan, Hovd, la quarantaine.
Myagmarjav, ex-directrice du centre culturel de Mönhhairhan, Hovd, la quarantaine.
Önörtüvshin (Chingis), homme, président de l'association Ih Högsüü, la quarantaine.
Otgonbayar (Dügerjav), homme, manager au centre culturel du quartier Han uul, Ulaanbaatar, la trentaine.
Oyuunceceg (Tuulai), femme, responsable des affaires culturelles, province d'Uvs, la quarantaine.
Oyuunchimeg (Gonchigsüren), femme, fille d'Alimahüü, la « première ballerine mongole », la soixantaine.
Samarhaa, directeur du centre culturel de Buyant, Hovd, la cinquantaine.
Sengedorj (Nanjid), chanteur de chant diphonique au théâtre de Hovd, la soixantaine.
Tümenjargal (Horloo), directeur du centre culturel de Tarialan, Uvs, la cinquantaine.
Üürcaih (Nyamgotov), traductrice, interprète français-mongol, la trentaine.

Annexes

Annexe 1. Quelques instruments de musique accompagnant le *bii biêlgee*

1. La vièle à tête de cheval (*moriny tolgoitoi huur*) ou vièle-cheval (*morin huur*) est une vièle à deux cordes frottées, à table en bois. Elle a été standardisée dans les années 1960 par le luthier russe Yarovoi.

2. La vièle *ekel* est une vièle à deux cordes frottées, à table en peau de chèvre, revendiquée par les Oirad de Mongolie comme un instrument préservé des influences du socialisme, au contraire du *morin huur*. Les vièles *morin huur* et *ekel* sont les instruments les plus fréquemment utilisés pour accompagner le *bii biêlgee*.

3. Le luth *shanz* ou *shudraga* est un luth à table en peau de serpent, à trois cordes pincées, dont on joue avec un plectre. Il est utilisé par les Torguud pour accompagner le *bii biêlgee*.

4. Le luth *tovshuur* est un petit luth à table en cuir ou en bois, à deux cordes pincées, utilisé par plusieurs groupes ethniques pour accompagner les récitations épiques et les chants de louange, et chez certains, comme les Urianhai, pour accompagner le *bii biêlgee*.

5. La *dombra* est le luth piriforme en bois, à deux cordes, emblématique de la musique kazakhe, utilisé seul pour des pièces instrumentales (*küi*), pour accompagner des chants ou pour accompagner la danse *biy*.



Figure 84 À gauche, la Bayad Humba et son *morin huur*. À droite, le Zahchin Zolboo et son *ekel*.



Figure 85 Ekel et tovshuur d'exposition, salle d'honneur de Galdan Boshigt Haan, Ulaangom.



Figure 86 À gauche, la Torguud Buyanhishig et son shanz. À droite, un artiste du théâtre d'Ölgii chante en s'accompagnant à la dombra.

Annexe 2. Paroles de chants à danser

2.1. Les chants torguud en l'honneur d'Agsal

« Le grand Agsal » (*Ih Agsal*)

Version donnée par Jav (1990 : 39).

<i>Agsal Hulai mor' n' baidag</i> <i>Nayan tohoi biê n' baidag</i> <i>Baidag baidag baidag¹</i>	Agsal son cheval Isabelle ⁴ Il mesure quatre-vingts coudées
<i>Unagan cagtaa uyan joroo</i> <i>Ulam hoinoo hurdan joroo</i> <i>Joroo Joroo Joroo</i>	Dans sa première année, ambleur au pas moelleux Plus que moelleux, ambleur au pas rapide
<i>Daagan cagtaa daamai joroo</i> <i>Daamai hoinoo hurdan joroo</i>	Dans sa deuxième année, ambleur au pas élastique Plus qu'élastique, ambleur au pas rapide
<i>Örhöör garam nuruu n' baidag</i> <i>Öndör saihan halvan² (malgai³) baidag</i>	Son cou sort par le trou à fumée Avec son beau et haut chapeau à rabats
<i>Heencer torgon hilen n' baidag</i> <i>Heetei möngön товч n' baidag</i>	Il porte un velours de soie à motifs Avec des boutons d'argent gravés
<i>Bair bair biê n' baidag</i> <i>Baigaa biê n' cugaar alt...</i>	Sa demeure tout entière, et son corps Sont couverts d'or pur

Variantes dans la suite du texte, d'après Buyandalai (2000 [1982] : 108).

<i>Bair bair alt n' baidag</i> <i>Baisan biê n' cugaar altan</i>	Sa demeure, sa demeure est d'or Celui qui y demeure est couvert d'or
<i>Suur' suur' alt n' baidag</i> <i>Suusan biê n' cugaar altan</i>	Sa résidence, sa résidence est d'or Celui qui y réside est couvert d'or
...	...
<i>Nayan tohoi biê n' baidag</i> <i>Naadmyn türüü n' hul n' baidag</i>	Il a un corps de quatre-vingts coudées Son [cheval] isabelle arrive en tête au Naadam

¹ Le dernier mot du second vers de chaque strophe est repris trois fois à la fin de chaque strophe. Cette répétition n'apparaît pas dans la traduction, et n'est donnée que dans les deux premières strophes du texte mongol.

² *Halvan*, variante *halban* chez Buyandalai, qui l'explique comme un « chapeau torguud à pincés », *torguudyn havchig malgai*.

³ Ajout explicatif de Jav : le mot *malgai* (« chapeau ») ne compte pas dans les paroles.

⁴ Le cheval est nommé d'après sa robe, isabelle (*hul, hulai, oi, hoo*).

Variantes (probablement d'invention très récente) d'après le texte gravé au pied de la statue d'Agsal érigée en 2014 dans le centre-ville de Hovd.

<i>Agtyn sain mor' n' baidag</i> <i>Altai nutgün unagan baidag</i>	Des coursiers c'est le meilleur pour la monte Un vrai poulain du pays de l'Altai
<i>Êsön erdem tögs baidag</i> <i>Êrööl uchrал бүрдсэн байдэг</i>	Il a la perfection des neuf savoirs Il est fait pour la louange
<i>Uhaant хүний үр н' байдэг</i> <i>Ecgees zayaasan biê n' baidag</i>	Fruit d'un homme intelligent Il a de son père la stature prédestinée
<i>Nariin har hömsög n' baidag</i> <i>Moil har nüüd n' baidag</i>	Les sourcils étroits et noirs Les yeux qui brillent, noirs de jais
<i>Hasyn sar dügreg carai n' baidag</i> <i>Hashiin cagaan shüüd n' baidag</i>	Son visage est une lune ronde d'albâtre Ses dents ont la blancheur du jaspé
<i>Od shig ceverhen biê n' baidag</i> <i>Udam zalgah үр н' байдэг</i>	Il brille, policé comme une étoile Rejeton destiné à perpétuer la race

« **Le petit Agsal** » (*Baga Agsal*) / « **Huit lions superbes** » (*Naiman gua arslan*)
D'après Buyandalai 2000 [1982] : 109.

<i>Naiman gua⁵ arslan</i> <i>Hüchtei deed</i> <i>Navchuutaihan zandan modon</i> <i>Erdeniin chimeg</i> <i>Ashindaa amar mend jargayaa (sic) zee</i> <i>Ur'dyn aduunaas</i> <i>Uurhaar bar'ya l</i> <i>Olon tümen ah nartaigaan</i> <i>Nairlan suuj jargaya (sic) zee</i> <i>Tümtiin aduunaas</i> <i>Türüünhii n' bar'ya l</i> <i>Tümen olon ah nartaigaan</i> <i>Nairlan suuj jargaya (sic) zee</i>	Huit lions superbes D'une force extrême Bourgeons d'un bois dur Ornements précieux Réjouissons-nous, souhaitons à tous longue vie Parmi les chevaux de tête, Je l'attraperai à la perche-lasso Avec mon innombrable parentèle Réjouissons-nous et festoyons Parmi les troupeaux de dix-mille Je l'attraperai, celui qui arrive en tête Avec mes parents innombrables Réjouissons-nous et festoyons
--	--

⁵ *Gua*, parfois *goo*, oi. pour le *halh goë*.

2.2 « Les sables Blancs-de-peuplier » (*Tooroin cagaan els n'*), chant zahchin

Texte d'après Ölziihutag (1982 : 143-144).

<i>Toroin⁶ cagaan Toroin cagaan els n'</i>	Les sables Blancs-de-peuplier ⁸
<i>Toroij caigaad Toroij caigaad baina</i>	Apparaissent, dans une vision confuse
<i>Tormogor jaahan Tormogor jaahan ter n'</i>	Ce tout petit, ce tout petit, il est vif
<i>Naash ir⁷ geed Naash ir geed baina</i>	Viens tout près, viens tout près, dit-il
<i>Naiman zuun Naiman zuun coohor n'</i>	Ils sont huit cents, ils sont huit cents, mouchetés ⁹
<i>Nalais geed Nalais geed baina</i>	Paissant paisibles, paissant paisibles, dit-on
<i>Nasan chacuu Nasan chacuu ter n'</i>	Du même âge, du même âge est l'autre
<i>Naash ir geed Naash ir geed baina</i>	Viens tout près, viens tout près, dit-il
<i>Jijig coohor Jijig coohor hon' n'</i>	Petit mouton, petit mouton moucheté
<i>Jalgaa dagaad Jalgaa dagaad baina</i>	Selon la pente, selon la pente, il va
<i>Jil negtei Jil negtei ter n'</i>	De la même année, de la même année, est l'autre
<i>Naash ir geed Naash ir geed baina</i>	Viens tout près, viens tout près, dit-il

Version citée par Erdenechimeg¹⁰, d'après B. Luvsannorov (1978), et donnée pour un « chant populaire hoton » (*Hoton ardyn duu*).

<i>Tooraan¹¹ cagaan tooraan cagaan deel n'</i>	Le <i>deel</i> blanc comme les peupliers
<i>Tovhii caigaad tovhii caigaad baina daa</i>	Sa blancheur ressort dans les plis
<i>Toromgor¹² bichken¹³, toromgor bichken ter min'</i>	Mon tout petit, si vif, si vif
<i>Naarii ch geed naarii ch geed baina daa</i>	Viens tout près, viens tout près, dit-il

⁶ Il faut lire *Tooroin*. De telles coquilles ne sont pas rares chez les compilateurs.

⁷ La version la plus connue chez les Zahchin est *naar ish*, variante dialectale courante pour le halh *naash ir*. On retrouve cette forme dans d'autres chants. Le compilateur a ici « halhisé » le texte. Voir version suivante qui en donne la transcription *naarii ch*.

⁸ *Tooroi* désigne une variété de peuplier (genre *populus*) typique des zones sableuses de Gobi, présent en particulier dans les provinces mongoles de Ömnögov', Hovd, Gov'-Altai, espèce rare et protégée. L'image fait peut-être allusion à la bourre cotonneuse blanche que produisent ces arbres pour favoriser la diffusion des graines. *Tooroin Cagaan els* est le nom d'un lieu sableux du district zahchin de Hovd, dans la province d'Uvs.

⁹ *Coohor* désigne des robes d'animaux mouchetés, en particulier celle de l'once ou panthère des neiges, ou celle du cheval appaloosa.

¹⁰ http://gurduumn.blogspot.fr/2013/04/blog-post_11.html consulté le 20.04.2018.

¹¹ Graphie reflétant une intonation dialectale.

¹² Dialectal pour *tormogor* (voir premier texte)

¹³ *Bichken* pour *bichkin*, oi. pour *byatshan*, *nyalh*.

2.3 *Jangar* (chant de louange épique, zahchin et torquud)

Texte d'après Chabros (1992 : 207-208) ; transcription et traduction en anglais de l'auteur.

<i>Doldoi Zeerdiin dolootoi</i>	Fiery Chestnut at the age of seven
<i>Došgin Jangaryn xor'toidoo</i>	Furious Jangar at the age of twenty
<i>Doldoi noyon Jangar ta</i>	Fiery lord Jangar
<i>Yuugaa yuugaa xelnee</i>	What will you tell
<i>Yuugii yuugii sonsnoo l</i>	What will you listen
<i>Arslan zaany ar'saar</i>	With hide of lion and elephant
<i>Ar deevree delsiüüllee</i>	You let your north roof-cover flap [in the wind]
<i>Ardyn noyon Jangar ta</i>	The people's lord Jangar
<i>Yuugaa yuugaa xelnee</i>	What will you tell
<i>Yuugii yuugii sonsnoo l</i>	What will you listen
<i>Örlög bugyn ar'saar</i>	With hide of the bountiful stag
<i>Ömnöt deevree delsiüüllee</i>	You let your southern roof-cover flap [in the wind]
<i>Örtei noyon Jangar ta</i>	Merciful lord Jangar
<i>Yuugaa yuugaa xelnee</i>	What will you tell
<i>Yuugii yuugii sonsnoo l</i>	What will you listen

2.4 Elkendeg (chant zahchin)

1. Le chant satirique (*shog duu*) d'Elkendeg, d'après Jav (1990 : 38).

*Heer honodog Êlhendeg*¹⁴,
Hec derledeg Êlhendeg,
Zuur honodog Êlhendeg,
Zuuzai derledeg Êlhendeg
Êlhendeg (2x)

Il bivouaque en pleine steppe¹⁶
Avec pour oreiller la pente
Il bivouaque en cours de route
Avec pour oreiller ses mains
Êlhendeg (2x)

Ail hesdeg Êlhendeg
Arhi uudag Êlhendeg,
*Buraa sümüideg*¹⁵ *Êlhendeg*,
Buzryg meddeggüi Êlhendeg,
Êlhendeg (2x)

Il vagabonde parmi les yourtes
Buvant et s'enivrant
Il s'assoit de travers¹⁷
Il ne prête pas attention à la crasse
Êlhendeg (2x)

Aduunaas aidaggüi Êlhendeg,
Am'tnaas ichdeggüi Êlhendeg,
Amancar mor'toi Êlhendeg,
Avgai ergüüldeg Êlhendeg.
Êlhendeg (2x)

Il n'a pas peur des troupeaux de chevaux
Il ne craint rien des animaux
Il manie la langue pointue¹⁸
Et il fait tourner les femmes¹⁹
Êlhendeg (2x)

Variante d'après Coodol (1962 : 19).

Heer honodog Êlhendeg
Hec derledeg Êlhendeg
Aduu manadag Êlhendeg
Aduuchin bolson Êlhendeg
Êlhendeg Êlhendeg

Il bivouaque en pleine steppe
Avec pour oreiller la pente
Il surveille les troupeaux de chevaux
Il s'est fait éleveur de chevaux
Êlhendeg Êlhendeg

Haraa unadag Êlhendeg
Hadaar yavdag Êlhendeg
Aduugaa huraadag Êlhendeg
Aild buudaggüi Êlhendeg

Chevauchant son cheval noir
Parcourant les falaises
Il rassemble les chevaux
Sans jamais faire halte sous la yourte

¹⁴ On trouve *êlkendeg* ou *elkendeg*.

¹⁵ Pour *buruu suudag*.

¹⁶ Le nom *Êlkendeg* est répété à la fin de chaque vers, et encore répété deux fois supplémentaires à la fin de chaque strophe.

¹⁷ Littéralement « il s'assoit mal » ou de manière fautive (*buruu* s'oppose à *zöv*, ce qui est juste), c'est-à-dire de façon non conforme à la coutume (*ës*). Les façons de s'asseoir en Mongolie sont très codifiées. On ne s'assoit pas de la même façon selon les circonstances (le lieu où l'on se trouve, extérieur ou intérieur de la yourte notamment ou l'activité qu'on entreprend) et selon son statut social (sexe, âge, rapports de parenté, etc.). Cf. Lacaze, Hamayon et Beffa, Hamayon protocole REF.

¹⁸ C'est-à-dire que c'est un faiseur de belles paroles, un embobineur.

¹⁹ L'allusion sexuelle est explicite.

Êlhendeg Êlhendeg

Êlhendeg Êlhendeg

Heeree unadag Êlhendeg

Chevauchant son cheval bai

Heegüür yavdag Êlhendeg

Il trace des zigzags où il passe

Hoogoo²⁰ unadag Êlhendeg

Chevauchant son cheval isabelle

Holuur yavdag Êlhendeg

Il passe et va, loin, là-bas

Êlhendeg Êlhendeg

Êlhendeg Êlhendeg

2. Le chant alterné *Elkendeg*, « *davhart Elkendeg* », d'après Chabros (1992 : 211-212) ; transcription et traduction en anglais de l'auteur.

(Mother)

Hiroo yavaad ireech elkendeg elkendeg

Go to the north and come back

Hoyuulaa bolood ireech elkendeg elkendeg

Become two together and come back

Alagaa unaad yavaach elkendeg elkendeg

Ride your piebald and go

Avgaitai bolood ireech elkendeg elkendeg

Find a wife and come back

(Son)

Hiroo yavaad irlee dee

I have been to the north and come back

Hoyuulaa boloor irlee dee

We have become two together and come back!

Alagaa unaad irlee l

Riding my piebald I have come back

Avgaitai bolood irlee l

I have found a wife and come back

(Mother)

Hünii gazar hecüü shüü elkendeg elkendeg

It is hard in another land

Hüleen baij uulzaarai elkendeg elkendeg

Wait [until you] meet

...²¹

...

(Son)

Hürnee unaad irlee l

Riding my brown I have come back

Hüühentei bolood irlee l

I have found a girl and come back!

Hoogoo unaad irlee dee

Riding my cream-coloured horse I have come back!

Hoyuulaa bolood irlee dee.

We have become two together and come back

²⁰ Oi. pour *hul, hulai* : « isabelle », nom d'une robe de chevaux identique à la robe du khulan ou hémione sauvage.

²¹ On attendrait ici deux vers supplémentaires. Batmönh, dont la version est par ailleurs conforme à celle collectée par Chabros, les y intercale : *Hürnee unaad ireech Êlkendeg Êlkendeg / Hünii gazar hecüü shüü Êlkendeg Êlkendeg* : « Chevauchant ton cheval bai brun / C'est si dur en terre étrangère ».

2.5 Juurai Geldene « Juurai est son nom » (chant hoton)

Texte d'après Jav (1990 : 36).

Atan temeenii alhaa duuraigaad
Ayalguut egshigtee biêl'ê
Juurai²² geldene (x4)²³

Imitant l'allure d'un chameau pépère²⁴
Danse sur l'air de la chansonnette
Juurai²⁵ dit-on Juurai son nom

Ingen temeenii alhaa duuraigaad
Ikil högjimdöö biigee biêl'ê
Juurai geldene (x4)

Imitant l'allure d'une chamelle
Danse sur la musique de la vièle *ikel*²⁶
Juurai dit-on Juurai son nom

Torom temeenii alhaa duuraigaad
Togshuur högjimdöö biigee biêl'ê
Juurai geldene (x4)

Imitant l'allure d'un chameau de deux ans
Danse sur la musique du luth *tovshuur*²⁷
Juurai dit-on Juurai son nom

Tailag temeenii alhaa duuraigaad
Cacal duundaa biigee biêl'ê
Juurai geldene (x4)

Imitant l'allure d'un chameau de trois ans²⁸
Danse sur le chant pour *Cacal*²⁹
Juurai dit-on Juurai son nom

Botgon temeenii alhaa duuraigaad
Balchin heertee biigee biêl'ê
Juurai geldene (x4)

Imitant l'allure d'un petit chamelon³⁰
Danse la danse à Balchin le Bai³¹
Juurai dit-on Juurai son nom

²² Variantes graphiques pour Juurai : Jura, Juuraa, et pour Geldene : gelden, gelten, geltene.

²³ Dialectal pour « *gedeg* ». Ce refrain est généralement répété quatre fois après chaque strophe.

²⁴ *At* désigne le chameau mâle castré, plus calme que les mâles non castrés.

²⁵ Nom de personne, masculin pour certains, féminin pour d'autres.

²⁶ Ou *ikel*, vièle à deux cordes des Oïrad.

²⁷ Luth à deux cordes, utilisé par les Oïrad, en particulier par les Urianhai et les Zahchin, pour accompagner la récitation épique et parfois la danse.

²⁸ *Tailag* désigne le chameau mâle entre trois et cinq ans.

²⁹ Littéralement « libation » ou « aspersion rituelle ». Désigne ici une danse du répertoire du *bii biêlgee* qui imite les gestes de libation.

³⁰ *Botgo* désigne le chamelon dans sa première année.

³¹ Nom d'une autre danse rapide évoquant l'allure d'un cheval.

2.6 Ailaar Hüühen / Mongol huvcas

Version censurée : « Le costume mongol » (*Mongol huvcas*) ou « Notre costume » (*Manai huvcas*), d'après Dolgorsüren (1962 : 36-37).

<i>Bömbörcög delhiin helbertei</i>	Il a la forme du monde
<i>Büslüür havchaar tohirson</i>	Il tient par ses rabats pincés
<i>Böörönhii dugirag³² toorcog</i>	Le <i>toorcog</i> ³³ en dôme, en sphère
<i>Tolgoi deeree degjin</i>	Élégant sur la tête
<i>Eceg övgödiin huvcas</i>	Le costume de nos pères, de nos ancêtres
<i>Erüüvchin zahtai deelee</i>	Le <i>deel</i> au col qui remonte au menton
<i>Ergen toiron möshgööd</i>	De quelque côté qu'on l'examine
<i>Elbeg bayanaar edel'ê</i>	Déployons sa prospérité
<i>Myandsan durdan büsee</i>	La ceinture en fils de soie torsadés
<i>Mayagii (sic) n' olj orooh n'</i>	Lui donne sa forme accomplie
<i>Myanga olny üzesgelen</i>	Merveille entre mille et cent
<i>Manai mongolyn zanshil</i>	C'est notre tradition à nous, les Mongols
<i>Urnyg gargaj hiisen</i>	Conçu pour mettre en valeur la grâce
<i>Utas tataj chimsen</i>	Orné de broderies de fil
<i>Udamt mongolyn gutal</i>	La chaussure ancestrale des Mongols
<i>Uudam nutagtaa hüindtei</i>	Porte respect pour notre vaste terre
<i>Im negen üzesgelen</i>	Voyez la merveille
<i>Mongol bidnii huvcas</i>	Notre costume mongol
<i>Mayagtaidaa degjin</i>	Élégant par sa forme
<i>Yanztaidaa gangan</i>	Coquet par son raffinement

Strophes du début et de la fin, adressées à « La jeune femme Ailaar » (*Ailaar hüühen*), supprimées par la censure en 1937 ; texte donné par Nanjid (2009b : 37).

<i>Ailaar hüühnii buyan</i>	Pour les mérites d'Ailaar Hüühen
<i>Arvan zügtee cacarna</i>	Je ferai une libation aux dix directions
<i>Ah düü bid nar</i>	Nous tous, jeunes et vieux,
<i>Amar saihan jargana</i>	Réjouissons-nous dans la joie

³² Sic. Il faut sans doute lire *dugarig*.

³³ Le *toorcog* est un chapeau noué au sommet, de forme hémisphérique, souvent considéré comme caractéristique des Torguud. La photo présentée par Dolgorsüren (1962 : 37) montre effectivement une danseuse coiffée d'un *toorcog*.

*... Asar tüühteı huocas
Ailaar Hühhend zohih n'
Arvan zügtee gaihamshig...*

Ce costume riche d'une noble histoire
Dédié à Ailaar Hühhen
Éblouit les dix directions...

2.7 Gööllöö (chant zahchin)

Selon Jav (1990 : 36-37), *Gööllöö* est un chant alterné zahchin qu'on chante et danse principalement lors des fêtes et festivals, mais que les jeunes filles chantent et dansent entre elles, en allant garder le petit bétail. Sevjid a monté une chorégraphie sur ce chant. Texte d'après Jav (1990 : 36-37).

Alag öngiin alchuur bilee

Ashhan³⁴ büreegeer ögsön bilee

Gööllöö (x4)

C'est un foulard couleur d'espoir³⁵

Il lui donna au buccin du soir

Gööllöö (x4)

Nogoon öngiin alchuur bilee

Nohoi horihdoo ögsön bilee

Gööllöö (x4)

C'est un foulard de couleur verte

Il lui donna à la porte ouverte³⁶

Gööllöö (x4)

Saihan öngiin alchuur bilee

Salah zamdaa ögsön bilee

Gööllöö (x4)

C'est un foulard couleur de demain³⁷

Il lui donna à la croisée des chemins³⁸

Gööllöö (x4)

Harvin buugaa üüreed irdeg

Hatuu jihree (chihree) övörlööd irdeg yum

Gööllöö (x4)

Il vient le fusil à l'épaule, très droit

Il vient après l'hiver rude et froid

Gööllöö (x4)

³⁴ Oi. pour *oroï*, *üüdes*.

³⁵ Litt. « un foulard bariolé ».

³⁶ Litt. « sur le pas de la porte ».

³⁷ Litt. « d'une belle couleur ».

³⁸ Litt. « où les routes se séparent ».

2.8 « Les Cinq Kazakhs » (*Tavan hasag*), chant de l'ouest

Récit de l'Urianhai D. Otgonbayar :

« Il y a le *biêlgee* Tavan Hasag. C'est l'histoire d'un couple très riche en bétail des cinq museaux. Cinq Hasag viennent à leur campement avec l'intention de voler les troupeaux. Alors ils les invitent à entrer sous la yourte, à boire le thé, à se rassasier. Après leur avoir donné à manger, à boire, de l'alcool et du vin, l'homme saisit son *tovshuur* et la femme danse le *biêlgee*, [en chantant :]

Dans la broussaille, il y a des chameaux en grand nombre
Prenez-les, Cinq Hasag,
Mais notre vie, épargnez-la
En amont, il y a des chevaux en grand nombre
Prenez-les, Cinq Hasag,
Mais notre vie, épargnez-la

Et ainsi de suite, en énumérant les « cinq museaux³⁹ ». Le mari joue, la femme danse le *biêlgee*. Kazakh, dans notre langue [en oïrad], on dit Hasag. Aujourd'hui on dit Kazakh. Et alors ces Hasag, le cœur attendri par la musique, par le *biêlgee*, s'en allèrent avec le bétail, mais en leur laissant la vie sauve. Voilà la légende⁴⁰. »

Version trouvée en ligne : http://gurduumn.blogspot.fr/2013/04/blog-post_1129.html (consulté le 20.04.2018).

<i>Ardaar düüren aduun baina</i>	En amont il y a des chevaux en grand nombre
<i>Ariljaany ganc azarga l baina</i>	Pour la reproduction un seul étalon
<i>Tüüneen avyt !</i>	Prenez-les, prenez-les tous
<i>Amiig min' örshöögiit !</i>	Mais notre vie, épargnez-la

<i>Tesgeer düüren temee baina</i>	Dans la broussaille, il y a des chameaux en grand nombre
<i>Tersüü har buur baina</i>	Avec eux un chameau mâle noir rebelle
<i>Tüüneen avyt !</i>	Prenez-les, prenez-les tous
<i>Amiig min' örshöögiit !</i>	Mais notre vie, épargnez-la

³⁹ Les cinq espèces qui composent le cheptel typique des éleveurs mongols : chevaux, chameaux, chèvres, moutons, bovins (bœufs ou yaks).

⁴⁰ *Tavan hasag gej biêlgee baidag yum. Tavan hoshuu maltai mash ih bayan avgai nôhör hoër baij gene. Ter aild tavan Hasag ireed aduu malyg chin' deeremdej avna geed gadaa n' irj. Tegtél dotogshoo orj cai uu, idee zoogloo gej urij gertee oruulsan baina. Tegeed idee, undaa, arhi darsaa ögööd nôhör n' tovshuur cohiod, ehner n' biêlsen baina. Tegeed :*

*Tesgeneer düüren temee baina
Tüüniig avaaç Tavan Hasag
amiig min' avraach
Adragaar düüren aduu baina
Teriig avaaç Tavan Hasag
amiig avraach*

geh meteer tavan hoshuu malaa zaagaad nôhör n' toglood, avgai n' biêlsen. Kazak gedeg chin' bid naryn heleer Hasag. Orchin üed kazak gedeg bolson. Tegeed ter hasguud högjim, biêlgeend setgel n' uyaraad zövöhön malyg n' avaad amiig n' avalgüi yavsan domogtoi.

Hotgoroor düüren hon' baina
Hotlor ganc huc baina
Tüüneen avyt !
Amiig min' örshöögiit !

Dans le vallon, il y a des moutons en grand nombre
Pour eux tous un seul bélier
Prenez-les, prenez-les tous
Mais notre vie, épargnez-la

Hadaar düüren yamaa baina
Har haltar teh baina
Tüüneen avyt !
Amiig min' örshöögiit !

Sur la falaise il y a des chèvres en grand nombre
Un bouc noir moucheté
Prenez-les, prenez-les tous
Mais notre vie, épargnez-la

Urduur düüren üher baina
Ulaan halzan buh baina
Tüüneen avyt !
Amiig min' örshöögiit !

En aval il y a des bovins en grand nombre
Un taureau rouge à tête blanche
Prenez-les, prenez-les tous
Mais notre vie, épargnez-la

Annexe 3. Éléments du Patrimoine culturel immatériel mongol

Liste des éléments inscrits ou co-inscrits par la Commission nationale mongole pour l'UNESCO sur la Liste représentative (LR) et la Liste de sauvegarde urgente (LSU) du Patrimoine culturel immatériel de l'humanité de l'UNESCO entre 2003⁴¹ et 2016. Source : <http://www.unesco.org/culture/ich/fr/listes?display=default&text=&inscription=0&country=00147&multinational=3&type=0&domain=0&display1=inscriptionID#tabs>, consulté le 20.04.2018.

Voir aussi la Convention de 2003 pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel. <http://www.unesco.org/culture/ich/fr/convention> consulté le 20.04.2018.

2008

La musique traditionnelle du Morin Khuur (LR)

L'Urtiin Duu, chants longs traditionnels populaires (inscription conjointe avec la Chine - LR)

2009

La musique traditionnelle pour flûte tsuur (LSU)

Le tuuli mongol, épopée mongole (LSU)

Le Biyelgee mongol, danse populaire traditionnelle mongole (LSU)

2010

Le Naadam, festival traditionnel mongol (LR)

L'art traditionnel du Khöömei mongol (LR)

2011

La technique d'interprétation du chant long des joueurs de flûte limbe – la respiration circulaire (LSU)

2013

L'artisanat traditionnel du *ger* mongol et les coutumes associées (LR)

La calligraphie mongole (LSU)

2014

Le tir aux osselets mongol (LR)

2015

Le rituel pour amadouer les chamelles (LSU)

2016

La fauconnerie, un patrimoine humain vivant (LR) (avec dix-sept autres États)

⁴¹ Les éléments, « La musique traditionnelle du Morin Khuur » et « L'Urtiin Duu, chants longs traditionnels populaires » (inscription conjointe avec la Chine), ont d'abord été inscrits, respectivement en 2003 et 2005, sur la Liste des Chefs d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité avant d'être transférés, par effet de la Clause transitoire (art. 31) de la Convention de 2003, sur la liste représentative du PCI.

Annexe 4. Extraits du dossier de candidature UNESCO du *bii biëlgee*

Les extraits suivants viennent compléter et illustrer l'argumentation du chapitre 3.

Le dossier intégral peut être consulté en ligne : <https://ich.unesco.org/fr/USL/le-biyelgee-mongol-danse-populaire-traditionnelle-mongole-00311> consulté le 20.04.2018.

Le dossier de candidature (en français et anglais) est constitué d'un formulaire, d'une vidéo, d'une série de photos et de lettres (en langue vernaculaire et anglais) représentant le « consentement des communautés ». Ci-après chiffres et lettres renvoient aux sections du formulaire, « vidéo » à la vidéo, « consentements » aux lettres de consentement. Les titres en gras sont miens.

1. Le *bii biëlgee*, émanation dansée du pastoralisme nomade

D. Brève description textuelle de l'élément proposé.

Le Biyelgee mongol est l'expression d'un art unique et remarquable qui a incarné et puisé son inspiration dans le mode de vie nomade des Mongols qui exprimaient le style de vie, les coutumes, les traditions et les pratiques spirituelles à travers les éléments de la danse.

(...) Les danseurs de Biyelgee adressent des louanges et dansent en imitant les expressions de leur style de vie, les tâches ménagères, le courage, l'amour, la fierté et les troupeaux avec le morin khuur, l'ikel khuur, le tovshuur, le tsuur en accompagnement, associés aux costumes ethniques.

2. Les *biich*, « détenteurs » du patrimoine

C. Communauté(s), groupe(s) ou, le cas échéant, individu(s) concerné(s) :

Il n'y a guère plus que 20 (sic) danseurs de Biyelgee issus d'ethnies torgoutes, tzakhtchines, oulds, uriankhaïs et myangates dans la province (aimag) de Khovd, et bayates, durveds et khotons dans la province (aimag) d'Uvs, qui ont continué à garder jusqu'à aujourd'hui les traditions originales du Biyelgee. »

1.c Identification de la ou des communauté(s), du (des) groupe(s) ou, le cas échéant, de l'(des) individu(s) concerné(s) et de leur localisation :

« Il n'y a guère plus qu'une vingtaine de détenteurs de la tradition du Biyelgee »

Dans Khovd aimag, Mongolie :

- T. Tsembel, D. Usnee, Ts. Urjinbadam, G. Tsend-Ayush du comté (soum) de Bulgan (danseurs du Biyelgee torgoute) ;

- T. Khorloo, N. Battulga, A. Norolkhoo, A. Enkhtaivan, E. Altankhuyag, Ch. Dorj, Sh. Otgonbayar du comté de l'Altaï (danseurs du Biyelgee tzakhtchine) ;

- P. Mungunsooj, B. Tserendulam de Munhkhairkhan et Duut soums (danseurs du Biyelgee uriankhaï)

Dans Uvs aimag, Mongolie :

- J. Khumbaa, M. Jalk, G. Lhagva (danseurs du Biyelgee bayate) ;

- A. Chuluun, G. Bayartai de Naranbulag soum (danseurs du Biyelgee durved) ;

- M. Balgan, M. Purevsuren, T. Arslan, U. Zinameder de Tarialan soum (danseurs du Biyelgee khoton)

1.d Situation géographique et étendue de l'élément :

Les détenteurs et danseurs de « Biyelgee », danse populaire mongole, vivent pour la plupart dans les terres reculées de la région occidentale de la Mongolie, comme Bulgan, Altaï, Munhkhairkhan et Duut soums de Khovd aimag, et Malchin, Naranbulag et Tarialan soums d'Uvs aimag...

La distribution des détenteurs et danseurs de « Biyelgee » se limite seulement à une vingtaine d'habitants autochtones / natifs de plus de 60-80 ans qui vivent dans les régions susmentionnées.

3. Les menaces sur le *bii biêlgee* : la modernité et l'urbanisation

3.a État de la viabilité

Les jeunes n'ont pas envie d'apprendre à danser le « Biyelgee » à cause de l'exode intérieur massif vers les zones urbaines qui finit par avoir un impact en rompant l'équilibre du mode de transmission.

3.b État des menaces et des risques

Un élément important de la culture et des arts populaires est qu'ils existent et évoluent en liaison étroite avec le milieu naturel, les industries traditionnelles et les relations sociales. Toutefois, les progrès de l'urbanisation s'accroissent plus vite, la migration interne s'intensifie encore davantage et, par conséquent, près de la moitié de la population totale de la Mongolie se concentre dans sa capitale Ulaanbaatar. Dans ce cas, nos jeunes générations sont confrontées aux risques imminents de perdre toutes les chances d'hériter et entretenir les expressions du patrimoine culturel immatériel dans son état d'origine, son milieu naturel et son cadre social.

(...) De plus, en raison d'une dynamique intensifiée de la mondialisation et de l'assimilation de la pop culture et des arts du monde entier canalisés en une uniformité de style, de normes et de tendances, les cultures traditionnelles perdent apparemment des forces et certaines formes spécifiques et types de cultures traditionnelles sont en danger de mort. Cela touche aussi le « Biyelgee ». »

Vidéo :

Nowadays issues of reviving folk dance biyelgee, transmitting young generations have to be addressed urgently because biyelgee is endangered of disappearance as the result of (...) intense globalization, urbanization and internal migration. As always (...) pop culture draws our youngsters in preference.

4. Les menaces sur le *bii biêlgee* : le socialisme

3.b État des menaces et des risques :

Durant tout le siècle dernier, la politique de l'État a été déviée pour ce qui est du traitement de la culture et des arts traditionnels, surtout les arts populaires du spectacle à cause de la « doctrine du prolétariat » qui a supprimé tout ce qui relevait de l'identité nationale et de la culture traditionnelle. Cela a également fini par avoir dans l'ensemble une incidence négative sur l'existence et la survie du « Biyelgee ». Le nombre de détenteurs et de danseurs de « Biyelgee » a ainsi diminué et ses caractéristiques fondamentales et qualités d'exécution ont été mises en péril.

Vidéo

Biyelgee is endangered of disappearance as the result of eighty years under the communist ideology, suppressing national identity and traditional culture...

5. La source et l'origine de la danse mongole scénique

D. Brève description textuelle de l'élément proposé.

Le Biyelgee mongol : danse populaire traditionnelle mongole est une forme remarquable d'un des arts du spectacle traditionnels de Mongolie, considéré comme la racine originelle et la source des danses nationales mongoles, leur principal précurseur, source de créativité et fonds de patrimoine.

2. Description de l'élément considéré :

Le « Biyelgee », danse populaire mongole sert inévitablement les traits distinctifs et les éléments d'une gestuelle hérités et reflétés dans l'art de la danse mongole contemporaine.

Consentements :

Dorjdagva : *Mongol ündesnii ardyn büjgiin ug ündes, övөг, түүний хөгжлийн эх undraga.*

« L'origine, la racine, la base du développement de la danse nationale populaire mongole » (ma traduction)

Nanjid : *Mongolyn бii бiiлэг n' mongol ündesnii orchin үеийн бүжгийн ил undraga (source) ündes yazguur бөгөөд Mongolyn ард түмний ховгүй нандин өв бilee.*

« Mongol Biyelgee is the fundamental root and origin of the Modern dance of Mongolia and is a distinct and precious heritage of Mongol nation » (traduction officielle).

Vidéo :

Biyelgee is regarded as the origin of Mongolian national dance.

Annexe 5. Les six positions de pieds dans le *bii biêlgee*

Selon Nanjid (2009a : 43-45). Sont donnés, dans l'ordre : le nom attribué par Nanjid, ma traduction et l'équivalence que j'établis avec les six positions de la danse classique.

Les pieds sont ceux de Marie-Aude Ravet. Photos © M.-A. Ravet.



Zelleh zogsolt (position serrée / 1^{ère} position)



Delgeh zogsolt (position écartée / 2^e position)



Booh zogsolt (position rapprochée / 3^e position)



Solbih zogsolt (position inversée / 5^e position)



Öröh zogsolt (position en ligne / 4^e position)



Tushih zogsolt (position jointe / 6^e position)

Annexe 6. Récompenses et titres dans la danse en Mongolie

1. Principales récompenses (*shagnal*) accessibles aux danseurs, *biich* et chorégraphes

Titre en français	Titre en mongol	Instance	Catégorie	Conditions particulières
Talent du peuple méritant de la nation mongole	<i>Mongol ulsyn tergüünii ardyn av'yaastan</i>	Ministère (de la culture)	<i>Hündet temdeg</i> (distinction d'honneur)	Récompense un artiste amateur qui s'est illustré durant au moins dix ans au service des arts ou du patrimoine mongols
Travailleur méritant de la culture de la nation mongole	<i>Mongol ulsyn soëlyn tergüünii ajiltan (MUSTA)</i>	Ministère	<i>Hündet temdeg</i> (distinction d'honneur)	Récompense un artiste amateur ou professionnel ou un travailleur dans le domaine culturel ou une personnalité qui a beaucoup fait pour la valorisation de la culture mongole
Inscription au tableau d'honneur de la nation (litt. cahier d'honneur)	<i>Ulsyn hündet devter</i>	Ministère		Recommandation du ministère pour attribution d'un titre d'État
Artiste de mérite de la nation mongole	<i>Mongol ulsyn gav'yaat jüjigchin (MUGJ / Gav'yaat)</i>	État	<i>Hündet col</i> (titre d'honneur)	Récompense une brillante carrière d'artiste
Artiste du Peuple de la nation mongole	<i>Mongol ulsyn ardyn jüjigchin (MUAJ)</i>	État	<i>Mongol ulsyn ardyn zütgelten</i> , dans le domaine des arts	Récompense une vie d'artiste d'exception
Héros du travail de la nation mongole	<i>Mongol ulsyn hödölmöriin baatar</i>	État	<i>Erhem deed col</i> (titre honorifique supérieur)	Récompense une vie exemplaire et brillante au service de la Mongolie
Étoile polaire	<i>Altan gadas</i>	État		Équivalent de notre Légion d'honneur
Récompense d'État de la nation mongole	<i>Mongol ulsyn töriin shagnal</i>	État		Attribué à une œuvre phare de l'histoire culturelle mongole, souvent en sus d'un titre comme MUAJ. Attribué seulement une quarantaine de fois depuis sa création en 1946

2. Principaux grades de la carrière de danseur

Grade (français)	Grade (mongol)	Conditions d'accès
Danseur	<i>Büjigchin / niitiin büjigchin</i>	Recrutement comme stagiaire (théâtres de province), diplôme professionnel secondaire (Conservatoire) ou supérieur (SUIS)
Premier danseur / soliste	<i>Goclol büjigchin</i>	Promotion
Répétiteur	<i>Dasgaluulagch bagsh</i>	Promotion / diplôme d'enseignant / expérience de l'enseignement (dans les petits ensembles, cette fonction est souvent cumulée avec celle de Premier danseur)
Chorégraphe	<i>Büjig degleech, büjgiin bagsh</i>	Diplôme supérieur de chorégraphie (SUIS ou école supérieure professionnelle à l'étranger – notamment l'École Lunacharskii de Moscou)

Annexe 7. Tableau de recensement des groupes ethniques

Extrait du recensement quinquennal de 2015 : répartition de la population de Mongolie par appartenance « ethnique » (*üundes ugsaa*), page 36.

Le recensement est accessible en ligne en anglais et en mongol :

http://www.1212.mn/BookLibraryDownload.ashx?url=hun_am_oron_suutsnii_2015_toollogo_eng.pdf&ln=Mn

http://www.1212.mn/BookLibraryDownload.ashx?url=hun_am_oron%20suutsnii_2015%20toollogo.pdf&ln=Mn

Ethnie (<i>üundes ugsaa</i>)	2010		2015	
	Nombre	Pourcentage	Nombre	Pourcentage
Total	2 631 117	100.0	2 970 355	100.0
Halh	2 168 141	82.4	2 510 821	84.5
Kazah (sic)	101 526	3.9	114 506	3.9
Dörvöd	72 403	2.8	70 970	2.4
Bayad	56 573	2.2	50 843	1.7
Buriad	45 087	1.7	37 867	1.3
Zahchin	32 845	1.2	30 110	1.0
Dar'ganga	27 412	1.0	26 834	0.9
Urianhai	26 654	1.0	24 881	0.8
Darhad	21 558	0.8	22 579	0.8
Hotogoid	15 460	0.6	21 443	0.7
Torguud	14 176	0.5	14 287	0.5
Ööld	15 520	0.6	12 787	0.4
Hoton	11 304	0.4	11 580	0.4
Myangad	6 592	0.3	5 993	0.2
Tuva	5 169	0.2	4 038	0.1
Barga	2 989	0.1	2 605	0.1
Sartuul	1 286	0.0	2 166	0.1
Üzemchin	2 577	0.1	2 060	0.1
Caatan	282	0.0	541	0.0
Hamnigan	537	0.0	412	0.0
Harchin	152	0.0	332	0.0
Eljigen	1 340	0.1	315	0.0
Uzbék (Chantuu)	260	0.0	203	0.0
Autres citoyens de Mongolie	733	0.0	1401	0.0
Autres citoyens étrangers	541	0.0	781	0.0

Annexe 8. La démultiplication de l'attention dans le stade



Figure 87 Formation des cinq cercles. De ce point de vue, il est difficile de saisir avec netteté le dessin d'ensemble. © C et R. Blanchier.



Figure 88 Les danseuses s'extraient des cercles pour effectuer la libation. © C et R. Blanchier.



Figure 89 Entrée des contorsionnistes. © C et R. Blanchier.



Figure 90 Des danseurs en costumes de chamanes parcourent la piste, attirant les regards. © C et R. Blanchier.



Figure 91 Les biich s'avancent au centre du stade. © C et R. Blanchier.



Figure 92 La danse des enfants. © C et R. Blanchier.



Figure 93 Lhagoasüren abordant le tournant sud acclamé à son passage devant les tribunes. © C et R. Blanchier.



Figure 94 Le porteur du drapeau national fait cabrer son cheval face à la tribune d'honneur. © C et R. Blanchier.



Figure 95 Les vainqueurs des courses de chevaux de la veille défilent, suscitant acclamations et applaudissements à leur passage. © C et R. Blanchier.



Figure 96 Tout l'espace est occupé par les danseurs. © C et R. Blanchier.



Figure 97 Les participants quittent le stade en bon ordre. © C et R. Blanchier.

Table des matières

Remerciements	3
Protocole de lecture	7
Introduction.....	13
Cartes.....	46
Liste des institutions les plus fréquemment citées.....	49
Chapitre 1. Faire sens de la danse	51
1.1 Le <i>bii biêlgee</i> , reflet du pastoralisme nomade ?	55
1.2 Être ou ne pas être mongol : le <i>bii biêlgee</i> aux marges de la mongolité	73
1.3. Grands stéréotypes et mise en abyme dans la danse mongole scénique.....	95
Chapitre 2. Créer une danse nationale.....	105
2.1 1921-1940 : la danse, un art au service de la révolution ?.....	110
2.2 Les années 1940 : une danse nationale pour une scène internationale ?.....	120
2.3 Les années 1960 : le temps de l'Ensemble national	134
2.4. Mobiliser la base et diffuser la danse	144
Chapitre 3. Cultiver de l'authentique	157
3.1. Trois perspectives sur le <i>bii biêlgee</i>	161
3.2 Tensions patrimoniales	185
Chapitre 4. Danser les ethnies mongoles.....	211
4.1 Ethnies à la suite	215
4.2 À chaque ethnie sa danse ?.....	233
4.3 Une « Robe de soie brune » en partage.....	246
Chapitre 5. Avoir du talent.....	263
5.1 La distribution du talent	266
5.2. <i>Av'yaas todroh</i> , « repérer le talent ».....	279
5.3 Consacrer sa vie au talent	290
Chapitre 6. Apprendre à danser	301
6.1 Apprendre seul à danser pour apprendre à danser seul	305
6.2 Apprendre ensemble à danser pour apprendre à danser ensemble	318

6.3 Le bébé qui danse	341
Chapitre 7. La yourte et la scène.....	349
7.1 Sous la yourte : le spectateur comme danseur virtuel.....	352
7.2 Au théâtre : le spectateur exposé.....	371
Chapitre 8. Naadam : la nation en liesse	391
8.1 Une ville en fête, un pays en liesse.....	397
8.2 L'inauguration du Naadam, le spectacle de la nation mongole	406
8.3 Comment faire l'expérience de la culture mongole ?	420
Conclusion	435
Bibliographie	441
Glossaire.....	461
Notices des enregistrements audiovisuels	465
Liste des principaux interlocuteurs.....	469
Annexes.....	473
Annexe 1. Quelques instruments de musique accompagnant le <i>bii biêlgee</i>	473
Annexe 2. Paroles de chants à danser	475
Annexe 3. Éléments du Patrimoine culturel immatériel mongol.....	487
Annexe 4. Extraits du dossier de candidature UNESCO du <i>bii biêlgee</i>	488
Annexe 5. Les six positions de pieds dans le <i>bii biêlgee</i>	491
Annexe 6. Récompenses et titres dans la danse en Mongolie	492
Annexe 7. Tableau de recensement des groupes ethniques	494
Annexe 8. La démultiplication de l'attention dans le stade.....	495
Table des matières	501

Résumé

Au croisement de l'anthropologie sociale et des arts du spectacle, cette thèse est consacrée à la transmission dans les danses mongoles en Mongolie contemporaine. En abordant l'étude de la performance dansée sous l'angle de la transmission, l'objectif principal de ce travail est de comprendre le rôle des danses dans l'engendrement d'un sentiment d'appartenance nationale. D'une part le *bii biêlgee*, danse des Oirad (Mongols de l'ouest), inscrit au Patrimoine Culturel Immatériel de l'UNESCO, est intimement associé, par ses évocations mimées, au mode de vie pastoral nomade. D'autre part, la « danse mongole scénique », qui en constitue la version professionnelle, donne à ces représentations stéréotypées une légitimité nationale et internationale. Mon analyse des gestes dansés, des institutions, des pratiques de transmission et de performance montre que l'efficacité des danses mongoles repose moins sur les représentations qu'elles véhiculent que sur les conditions relationnelles qu'elles mettent en place. Les apprentissages que j'ai observés, et auxquels j'ai pu participer, visent moins la formation physique des danseurs que la légitimation graduelle de ceux qui font montre d'un talent remarquable à se produire en public. Capable, par son art de la performance, de susciter des modalités de participation spécifiques chez les spectateurs, le danseur apparaît alors comme un spécialiste quasi-rituel. Délégué du groupe dont il est l'émanation légitime, il déploie ainsi dans le même acte performatif la mise en danse de la culture mongole et la légitimation de celle-ci comme un des fondements de la « mongolité ».

Mots Clés

Danse, transmission, performance, nation, patrimoine, Mongolie

Abstract

Drawing on both social anthropology and performing arts, this thesis deals with the transmission of Mongolian dances in contemporary Mongolia. By studying danced performance from the perspective of transmission, the main purpose of this work is to understand the role dance plays in building up feelings of national belonging. On the one hand, *bii biyelgee*, the traditional dance of the Oirats (Western Mongols), included on the UNESCO List of Intangible Cultural Heritage, is closely linked to the nomadic pastoral lifestyle by virtue of the mimed gestures it incorporates. On the other hand, what may be called 'scenic Mongolian dance', the professionalized version of *bii biyelgee*, confers national and international legitimacy on these stereotyped representations. My study of danced movements, the institutions and practices underlying the transmission and performance of Mongolian dances shows that their efficacy stems less from the representations they convey than from the relational conditions they establish. The dance trainings I was able to observe, and sometimes take part in, are oriented less towards the learning of bodily techniques than towards the gradual legitimization of those who exhibit an outstanding talent for performing in public. The dancer, on the strength of his performative abilities, is thus able to elicit specific modes of participation from the audience, making him/her into a quasi-ritual specialist. As the legitimate emanation of the group which he/she publicly represents, the dancer, in the same performative act, both embodies Mongolian culture through dance and establishes it as a constitutive element of "Mongolness".

Keywords

Dance, transmission, performance, nation, heritage, Mongolia