



Recherches en danse

4 | 2015
Danse(s) et politique(s)

Danser les ethnies et la nation mongoles. Réflexions sur le rôle politique de la danse en Mongolie

Raphaël Blanchier



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/danse/1074>

DOI : 10.4000/danse.1074

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Raphaël Blanchier, « Danser les ethnies et la nation mongoles. Réflexions sur le rôle politique de la danse en Mongolie », *Recherches en danse* [En ligne], 4 | 2015, mis en ligne le 15 novembre 2015, consulté le 22 mars 2022. URL : <http://journals.openedition.org/danse/1074> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.1074>

Ce document a été généré automatiquement le 22 mars 2022.

association des Chercheurs en Danse

Danser les ethnies et la nation mongoles. Réflexions sur le rôle politique de la danse en Mongolie

Raphaël Blanchier

NOTE DE L'AUTEUR

Cet article s'appuie notamment sur des études de terrain d'un total de 12 mois rendues possibles grâce aux financements du GDRI « Nomadisme, sociétés et environnement en Asie centrale et septentrionale » de la Région Île-de-France (Bourse Mobidoc) et de l'École doctorale 472 de l'École pratique des hautes études. Mes remerciements vont en particulier à Charles Stépanoff et aux participants de l'atelier « La danse comme objet anthropologique » organisé par Michael Houseman, Georgiana Wierre-Gore et Marie-Pierre Gibert pour la discussion autour de certaines idées présentées ici, ainsi qu'à Charlotte Marchina pour ses remarques précieuses et son aide dans la translittération et la traduction du russe et du mongol.

Note sur la translittération : pour faciliter la lecture, nous avons fait le choix d'une translittération simplifiée du cyrillique russe et mongol. Les spécialistes sauront aisément lever les éventuelles ambiguïtés introduites par ce système. a =а, б =Б, в =В, г =Г, д =Д, ê =Е, ë =Ë, ж =Ж (pr. /dj/), з =З, и =И, i =Й, к =К, л =Л, м =М, н =Н, о =О, ö =Ө, р =Р, s =С, т =Т, ф =Ф, h =Х, c =Ц (pr. /ts/), ch =Ч (pr. /tch/), sh =Ш, shch =Щ, e =Э, yu =Ю, ya =Я, ' =Ъ, '' =Ь.

- 1 « Danse mongole » (*Mongol büjig*), « danse populaire / folklorique mongole » (*mongol ardyn büjig*), « danse nationale mongole » (*mongol ündesnii büjig*) sont quelques-unes des expressions employées pour décrire une pratique institutionnalisée, académique, qui s'élabore à partir des années 1940 et surtout après 1950 avec la création de l'Ensemble national de chants et danses¹, et qui promeut l'image chorégraphique aisément identifiable d'une nation mongole unifiée².

- 2 Loin de la formule stalinienne « national dans la forme, socialiste dans le contenu », qui préside à l'élaboration de la musique dans les pays du bloc socialiste³, Anthony Shay a montré que l'efficacité politique de ces danses « nationales » ne réside pas tant dans le déploiement chorégraphique d'un contenu idéologique discursif, que dans leur « capacité à représenter, décrire et incarner les identités essentialisées de millions de personnes... en une soirée de spectacle⁴ ».
- 3 La révolution de 1921 conduit la Mongolie sur la voie du socialisme. Officiellement République populaire de Mongolie de 1924 à 1990, elle reste proche du « grand frère russe » durant toute la période, sans jamais perdre son indépendance. Ainsi, l'histoire de la culture nationale mongole est partagée, pour reprendre les termes de Clifford Geertz, entre une tendance « essentialiste » et une tendance « épochaliste⁵ ». Les tenants de l'« essentialisme » (« The Indigenous Way of Life⁶ ») entendent construire la nation mongole en adaptant le marxisme à la singularité du pastoralisme nomade et en l'appuyant sur des traditions culturelles locales préalablement débarrassées de toute trace de « féodalisme ». Pour les épochalistes (« The Spirit of the Age⁷ »), la modernisation du pays doit se faire après une table rase des traditions locales, en suivant strictement le modèle du « grand frère russe », ou du moins le modèle d'unité nationale qu'il impose⁸.
- 4 Dans les années 1950, marquées par une relative détente après la mort de Horloogiin Choibalsan⁹, le « Staline mongol », en 1952, et de Staline lui-même, en 1953, des intellectuels comme Cendiin Damdinsüren ou Byambyn Rinchen défendent l'idée que la Mongolie moderne doit s'appuyer sur son passé, sa culture, son patrimoine, pour suivre une voie de développement propre¹⁰. Mais les tensions de la guerre froide, au début des années 1960, et les pressions multipliées de Moscou sur le Parti populaire mongol changent la donne : l'homme fort du moment, Yumjaagiin Cedenbal, impulse un rapprochement accéléré avec le « grand frère russe ». Ceci conduit à la multiplication des accusations de « nationalisme » (*ündesnii üzel*), « chauvinisme » (*ündserheh üzel*), « égoïsme nationaliste » (*ündestnii aminch yavchuu üzel*) ou même « localisme » (*nutgarah üzel*¹¹) envers les artistes et penseurs suspectés de prêter trop de crédit aux rôles que doivent jouer les arts locaux dans la construction de l'État-nation¹². À l'inverse, la construction nationale devait « tendre à créer des cultures homogènes » en absorbant les particularismes ethniques minoritaires, notamment linguistiques et culturels, dans la culture de l'ethnie majoritaire des Halh¹³.
- 5 Or la danse nationale mongole traverse ces turbulences sans inquiétude, alors même qu'elle s'appuie non sur les formes artistiques du groupe central des Halh, comme le fait en partie la musique¹⁴, mais sur différentes variantes de *bii biêlgee*, les danses des groupes marginaux et composites Oirad (parfois appelés Mongols de l'ouest) de l'Altai mongol¹⁵.
- 6 Comment la danse nationale mongole parvient-elle à donner l'image chorégraphique d'une nation unifiée et moderne tout en dansant ses traditions ancestrales et sa diversité ethnique ? Derrière cet apparent paradoxe se trouve peut-être une des clés du rôle qu'a pu jouer l'art de la danse dans l'élaboration d'une conception originale de l'appartenance nationale et ethnique. Il ne s'agit pas, dans le milieu chorégraphique, d'un projet idéologique délibérément contestataire ; néanmoins les implications de la danse nationale sur la perception de la mongolité¹⁶ et de l'ethnicité en Mongolie contemporaine ont un impact qui dépasse à la fois la représentation simple de

« l'essence nationale » et la « forme innocente d'une expression non politique¹⁷ » de la diversité ethnique.

- 7 En effet, tout en donnant à voir une Mongolie stéréotypée et essentialisée, conforme à ce que doit être une des multiples nationalités de la grande fratrie socialiste, la danse la positionne aussi paradoxalement comme une nation indépendante, de même rang que l'URSS, avec ses propres voies de développement et sa mosaïque ethnique et culturelle distinctive. Dans notre hypothèse, ce déplacement subtil s'accompagne, sur le long terme, de la mise en œuvre subreptice d'un régime d'ethnicité fondé sur la variabilité culturelle, qui contribue de façon significative à la constitution des identités mongoles à l'échelle de l'ethnie comme à celle de la nation.

Pour le démontrer, dans une première partie, nous examinerons le rôle de la danse nationale mongole dans le projet socialiste de constitution d'une nation mongole. Dans un second temps, l'analyse détaillée de la représentation de la diversité ethnique dans les chorégraphies et de leur importance relative aujourd'hui nous conduira à réfléchir au régime d'ethnicité mis en œuvre dans la danse.

Danser la nation mongole

La danse nationale mongole, une élève modèle

- 8 Marina Frolova-Walker montre de façon très convaincante le lien entre le projet soviétique d'un État socialiste multinational, la diffusion du modèle de « l'opéra national », un genre fondé sur le néoromantisme russe, et la circulation des compétences artistiques non seulement de Moscou vers les Républiques socialistes, mais à travers toute l'URSS¹⁸. Dans la danse, le projet idéologique d'intégration des « nationalités¹⁹ » à l'ensemble socialiste repose sur le même type de circulation des talents et sur la diffusion de genres chorégraphiques particuliers.
- 9 L'Ensemble Moiseev²⁰ fut créé en 1937 pour perpétuer une représentation chorégraphique des danses dites populaires des différentes nations et ethnies composant l'URSS. Les « danses nationales » réalisent ainsi une synthèse idéale entre, d'une part, une forme technique et chorégraphique standardisée, professionnelle, d'inspiration classique et gymnique²¹, partagée par tous et enseignée par le « grand frère » russe plus « développé », et, d'autre part, des éléments empruntés avec plus ou moins de fidélité au folklore local²². Il s'agit de donner à voir, à travers ce formatage technique et chorégraphique, le rêve d'une fraternité socialiste fondée sur la diversité culturelle et l'unité politique, sous le patronage de la Russie soviétique, et d'illustrer, conformément à la théorie stalinienne, l'inclusion de la multitude des nations dans l'internationale socialiste. Ainsi, chaque nationalité d'URSS doit avoir sa danse, à la fois particularisante et effectuée selon les mêmes codes artistiques. Organisés depuis 1947 tous les deux ou trois ans dans une capitale du monde socialiste, les Festivals mondiaux de la jeunesse et des étudiants sont l'occasion de grands rassemblements pour la fraternité internationale au moyen d'une émulation artistique et sportive où la danse joue un rôle de premier plan. La Mongolie, même si elle ne fait pas partie de l'URSS, est néanmoins parfaitement intégrée à ces réseaux et envoie régulièrement des délégations à ces festivals ; les enregistrements vidéo des prestations de danse sont ensuite systématiquement diffusés à travers tout le pays²³. La circulation concertée des maîtres de ballet, condition nécessaire pour l'élaboration d'une danse nationale

mongole digne de ces occasions, contribue à intégrer la Mongolie au monde socialiste eurasiatique.

- 10 La danseuse N. V. Kuznêcova²⁴ passe pour avoir fait franchir aux danseuses mongoles le cap de la technique des pointes dès le début des années 1940 (voir figure 1), et c'est le russe Ya. V. Romanovskii, invité à partir de 1945, qui conduit la première génération de danseurs professionnels jusqu'aux scènes du premier Festival mondial de la jeunesse et des étudiants. Les maîtres de ballet venus non seulement de Russie (I. I. Oleinina), mais aussi de Kirghizie (Mamêdilova) et de Kalmoukie (Al'muhmêtov) ou d'autres régions, se succèdent sur toute la période. Outre la technique académique, ces maîtres transmettent également une approche de la chorégraphie et un répertoire de danses de caractère, contribuant par là même à diffuser le modèle des « danses nationales ». Ainsi, un certain V. I. Bakshêv, invité en Mongolie en 1975, transmet entre autres « mouvements de pieds, sauts, tours », les danses « *Moldav* » et « *Vênzêlya* » (« volutes²⁵ »). Talentueuse élève de ces maîtres, la Mongole Garamyn Dolgorsüren²⁶ est chargée en 1967 d'ouvrir un cursus de « danse mongole » au sein de l'École des arts²⁷ ; elle établit à cette occasion des « exercices de danse mongole²⁸ » sur le modèle de l'entraînement professionnel à la barre de l'Ensemble Moiseev, en y insérant des mouvements issus du *bii biêlgee* des Oïrad, contribuant à créer un véritable « style national mongol ». Le modèle Moiseev ne véhicule donc pas seulement un standard technique et chorégraphique, mais toute une conception des danses nationales, qui est réappropriée par les artistes mongols.

Figure 1



L'enseignement de Kuznêcova à l'École des arts.

Archives personnelles de Chuluuny Chinbat, avec son aimable autorisation.

La nation du nomadisme : représentations dansées

- 11 Cerendulamyn Sevjid (1916-1984) est à la tête du département de danse de l'Ensemble national de 1960 à sa mort prématurée en 1984²⁹. Il est l'artisan de chorégraphies emblématiques qui présentent, sous une forme mêlant technique classique et mouvements de *bii biêlgee*, une image essentialisée de la Mongolie comme pays des éleveurs nomades. Dans *Laitières* (*Saalchin*), présentée notamment en 1967 à Ulaanbaatar et en 1976 aux Journées de la Mongolie à Moscou, la représentation de la collectivisation des tâches de l'élevage pastoral, en particulier de la traite, est subordonnée à la mise en œuvre de deux éléments emblématiques du pastoralisme nomade mongol, évoqués dans une chorégraphie des voiles esthétisante : le lait, léger et abondant, d'une importance alimentaire et symbolique capitale chez les éleveurs et la yourte de feutre blanc, symbole de leurs mobilités saisonnières. De même, la danse *Éleveurs de chevaux* (*Aduuchin*, voir figure 2), qui constitue en quelque sorte le pendant masculin de *Laitières*, renvoie aux jeux d'éleveurs organisés généralement au niveau de la plus petite entité administrative rurale ; ils comportent plusieurs types d'épreuves tels que capture à la perche-lasso ou au lasso, rodéo, exercices d'agilité à cheval, etc.³⁰. Dans la chorégraphie³¹, les danseurs se déploient en un vaste demi-cercle, représentant à la fois le corral, où sont acculés les troupeaux de chevaux au moment de la capture, et les spectateurs assistant aux épreuves ; en son centre, les danseurs évoquent, par des acrobaties originales et spectaculaires et des pantomimes, le comportement bondissant des chevaux rétifs et leur capture au lasso ou à l'*uurga* (perche-lasso). Les déplacements de masse, entrées et sorties, se font sur des pas de danse nationale mongole standardisés, incluant des secousses d'épaules issues du *bii biêlgee*. La chorégraphie *Jalam Har*, inspirée d'une danse *oirad*, et évoquant la légende du cheval ailé « Jalam le noir », est à cet égard exemplaire. Dans ce trio masculin, se mêlent ainsi mouvements de bras empruntés au *bii biêlgee*, pas et tours croisés de danse de caractère de tradition russe, grands développés, posture et pas classiques, dans une chorégraphie dont la configuration n'est pas sans rappeler la danse *Kalmyk* de Moiseev. Les danses du cheval ou des cavaliers, dont *Aduuchin* et *Jalam Har* constituent les archétypes³², associent durablement dans l'imaginaire national comme aux yeux du public international du monde socialiste, le thème central du cheval et les secousses d'épaules du *bii biêlgee*. On touche ici aux éléments de « stéréotypification³³ » dont la mobilisation garantit la représentativité d'une performance : sans secousses d'épaules sur un rythme rappelant le galop du cheval, sans danseurs vêtus de *deels* (robe traditionnelle), comment reconnaître ces danses comme mongoles³⁴ ? La stéréotypification constitue bien la base du double processus d'« essentialisation » et de « particularisation » identifié par Anthony Shay³⁵. Mais la mobilisation de thèmes associant la Mongolie à des icônes chorégraphiques du pastoralisme nomade est plus complexe qu'il n'y paraît. D'autres choix thématiques, en effet, restaient possibles, comme en témoigne la « danse mongole » chorégraphiée par Moiseev, *La statuette mongole*, qui met en scène les poses hiératiques d'une danseuse incarnant la statuette d'une divinité bouddhique, aux antipodes de toute allusion au pastoralisme nomade.

Figure 2



Aduuchin (Éleveurs de chevaux) de Sevjid, une des chorégraphies les plus emblématiques de la danse nationale mongole, par les danseurs du théâtre de Hovd, 9 juillet 2015.

© R. Blanchier

- 12 Ce choix témoigne en premier lieu d'une réelle réappropriation du modèle Moiseev par les chorégraphes mongols, et non de la simple mise en œuvre d'un projet imposé par un pouvoir politique. Comme l'écrit Peter Marsh, « il est clair qu'il ne s'agit pas de gens contraints de moderniser d'anciennes traditions pour s'adapter aux nécessités politiques d'un régime communiste brutal³⁶ ». En second lieu, il ne s'agit pas non plus d'un simple « moyen innocent et inoffensif de représenter les groupes ethniques et minoritaires privés de pouvoir politique³⁷ ». La référence au pastoralisme nomade, en contexte marxiste, n'est pas du même ordre que le thème, par exemple, de la culture des pommes de terre, tel qu'il est mobilisé dans la danse d'inspiration biélorusse de Moiseev, *Bulba*³⁸. Le statut théorique des sociétés nomades a fait l'objet de longs débats parmi les ethnographes marxistes, notamment pour déterminer s'il s'agissait de sociétés égalitaires (donc susceptibles de servir de modèle) ou féodales (donc devant être éradiquées³⁹). Bien sûr, il ne s'agit pas de dire que Sevjid, en mettant en scène les cavaliers mongols, a délibérément fait œuvre contestataire, ce qui aurait inmanquablement conduit, *a minima*, à une sévère réprimande. Peu lui importait sans doute de prendre place dans ces débats d'ethnographes. Néanmoins, ce choix témoigne de la prégnance d'une tendance « essentialiste » (au sens de Geertz) constante dans les milieux artistiques mongols. Fondant l'image de la nation sur des symboles traditionnels, elle prend subtilement place, sans lui faire concurrence, au sein de l'« épochalisme » dominant qui associe, lui, développement de la danse nationale mongole, technique du ballet et rapprochement avec l'URSS. Cet essentialisme traditionnaliste, condamné quand il apparaît dans les écrits des intellectuels, ne semble pas poser problème dans la danse, pas plus que la valorisation de la diversité ethnique, pourtant condamnée dans la musique. Il relève, en fait, d'une autre mise en œuvre de l'essentialisme : la stéréotypification contribue à donner l'image d'une nation dont la légitimité, plutôt que politique, est folklorique et culturelle, et donc en apparence

idéologiquement conforme. Mais un examen de la place des ethnies dans la danse nationale mongole laisse apparaître des implications plus complexes.

Danser les ethnies mongoles

- 13 On observe en effet dans la danse une valorisation inattendue des ethnies des groupes périphériques, qui contraste avec le modèle qui prédomine notamment dans le champ de la musique nationale mongole. La diversité fragmentaire dont elle est porteuse pourrait même sembler contradictoire avec l'image précédemment envisagée, relativement lisse, d'une nation unifiée par sa culture pastorale nomade. Mais, comme l'écrit Anthony Shay, « l'ensemble d'État professionnel tout en incarnant l'essentialisme... doit dans ses programmes montrer et même célébrer une diversité ethnique chamarrée⁴⁰ ».

Les danses des Oirad au principe de la « diversité ethnique chamarrée »

- 14 Le tableau ci-après (voir figure 3) donne un aperçu de la représentation de la diversité ethnique dans la danse nationale mongole. Sur les quelques 250 titres de danses que j'ai pu répertorier, 80 renvoient explicitement à des danses d'ethnies mongoles, et 41 à des groupes Oirad.

Figure 3 : Proportion des danses des ethnies de Mongolie dans la danse nationale mongole⁴¹

Groupes ethniques	Mongols (sans précision de l'ethnie)	Halh (Mongols du centre, ethnie majoritaire)	Bouriates	Kazakh (non mongols)	Oirad ou Mongols de l'Ouest	Mongols de l'Est ou de Mongolie intérieure et assimilés	Groupes du Hövsgöl : Darhad et Caatan
Nombre de danses relevé dans le corpus	4	4	8	8	41	9	6
Sous-groupes ethniques (lorsque précisés)					Dont danses Oirad (sans précision du sous-groupe) 11 dont : Torguud 12 Dörvöd 4 Bayad 4 Hoton 5 Urianhai 2 Zahchin 1 Myangad 1 Ööld 1	dont : Horchin 2 Dariganga 2 Solon 1 Evenk 1 Üzemchin 3	dont : Darhad 4 Caatan 2

- 15 Ce tableau montre aussi la surreprésentation des Oirad dans la danse, ce qui peut aisément s'expliquer par des facteurs circonstanciels. De fait, au début des années 1940, période où s'élabore la danse nationale, il existe encore des danseurs Oirad qui perpétuent ces danses, ce qui n'est pas le cas des autres groupes ethniques en Mongolie. Romanovskii lui-même avait pu, à la fin des années 1940, collaborer directement avec Pürevjal, un danseur Oirad du groupe ethnique torguud, et contribuer à diffuser les danses *Agsal*, du nom du héros légendaire, et *Cacal*, danse des aspersion rituelles⁴². Cependant, il existe aussi des raisons plus profondes à la prégnance du *bii biëlgee* dans la danse nationale mongole.

La Suite de danses mongoles de Sevjid et les paradoxes d'un changement d'échelle

- 16 Créée en 1967 et reprise de nombreuses fois jusqu'à aujourd'hui, la *Suite de danses mongoles* (*Mongol büjgiin chuulbar*) de Sevjid sert à présent également de base à la transmission des différents « styles » ethniques. J'en propose ici une courte description basée sur la vidéo officielle de l'Ensemble national *Mongol büjgiin gaihamshig* [Merveilles de la danse mongole] probablement publiée en 2010⁴³.
- 17 Trois lignes de huit danseurs et danseuses placés en alternance entrent sur scène. Puis un demi-cercle se met en place, au centre duquel vont apparaître, successivement, les danses des ethnies mongoles. On aperçoit d'abord quatre danseuses en costume torguud rouge et blanc et chapeau en dôme orné de franges, qui introduisent les Bouriates (population mongolophone qui peuple notamment la Transbaïkalie, en Russie et la province mongole du Hentii), reconnaissables à leurs petits sauts, à la tête qui dodeline, et surtout au col du costume, caractéristique, coupé en carré et orné des trois couleurs or, noir et rouge ; puis les mouvements secs et précis et les secousses d'épaules du Hoton (un sous-groupe oïrad d'origine kirghize), sautilleur guilleret vêtu d'un *deel*⁴⁴ safran à large bord noir, sont repris par les danseurs du cercle. Ensuite, les mouvements fluides et amples d'un trio féminin *üzemchin*, plus ou moins reconnaissable aux costumes et coiffes à perles, précède la vivacité d'un trio kazakh. Les mouvements de bras et d'épaules de ces derniers rappellent tantôt l'aigle, tantôt le cheval, et les costumes – pour l'homme un *deel* noir orné d'or, avec une toque de fourrure, et pour les deux femmes des robes roses à volants et hauts chapeaux à pointes de plumes –, font partie intégrante de l'image folklorique des Kazakhs. Le dernier groupe, identifié comme Monchoog⁴⁵ (nom d'une subdivision ancienne des Urianhai, un sous-groupe oïrad), introduit deux hommes encadrant une femme, tous portant en coiffe un cercle de tissu fermé en pointe sur le front, et vêtus de costumes oïrad bien reconnaissables, blancs à bordure noire pour les hommes, et vert orné d'un dessus sans manches pour la femme. En adoptant, à la suite du Hoton et des Zahchin, la position très fléchie qui caractérise les danses oïrad dans leur ensemble, ils présentent une paume ouverte tournée vers le haut, le bras plié au coude comme soutenu par l'autre main, en un geste de respect fréquent au quotidien, mais très rare même dans le *bii biêlgee*⁴⁶, sur un rythme ternaire beaucoup plus serein, presque solennel. Au cours de ces différents moments, le cercle, qui s'ouvre parfois en deux lignes, reprend et soutient la performance des solistes, notamment par des petites secousses d'épaules inspirées du *bii biêlgee*. Le final, à nouveau sur une musique binaire, rassemble les danseurs en deux lignes de femmes et deux lignes d'hommes qui s'entrecroisent avec vivacité, toutes ethnies confondues, en un joyeux mélange, jusqu'à la pose finale et au salut.
- 18 En apparence, il s'agit d'une chorégraphie typique des danses nationales. On y retrouve, transposées à l'échelle de l'ethnie, les caractéristiques de la « stéréotypification » repérées au niveau national : l'essentialisation et la particularisation par le nom d'ethnie, par certains mouvements considérés comme typiques, par des rythmes distinctifs et par les costumes plus ou moins reconnaissables pour un œil mongol raisonnablement informé (voir figure 4). En tout cas, même si l'identification d'une ethnie précise n'est pas toujours évidente, tous les éléments convergent pour faire de l'ethnie un élément typique culturellement caractérisé. Les solistes, vite réintégrés

dans la masse sitôt leur passage effectué, partagent tous la même allure, la même corporéité forgée par l'enseignement académique des danses de caractère. Sur ce fond commun, les variations ethniques semblent n'être que des épiphénomènes, des ornements sans valeur autre qu'esthétique : ils représentent, comme chez Moiseev, une « diversité ethnique chamarrée » exhibée dans ce qu'elle a de plus stéréotypé pour être mieux subsumée dans une unité d'ensemble, de la même façon que les particularismes des nationalités sont destinés à être subsumés dans l'ensemble géopolitique socialiste. La dialectique de la distinction particularisante et de la participation à une totalité inclusive qui caractérise esthétiquement la pièce peut donc être considérée comme une mise en œuvre chorégraphique du rapport idéal entre la diversité ethnique et l'unité nationale. Toutefois, il convient de noter que, contrairement aux *Suites* de Moiseev, celle de Sevjid n'enchaîne ni les temps d'une histoire, ni différents aspects, également pittoresques, du caractère d'un même peuple⁴⁷, mais qu'elle juxtapose et coordonne les danses de plusieurs ethnies mongoles. De plus, la base stylistique qui unit les danseurs et uniformise la performance n'est pas directement la danse académique « à la Moiseev », mais le style national mongol, celui que met en œuvre, par exemple, *Jalam Har*, et qui associe étroitement aux pas de caractère les secousses d'épaules du *bii biêlgee*. La base commune aux danses des ethnies mongoles n'est pas seulement le ballet, mais aussi, en partie, le *bii biêlgee*. En conséquence, la *Suite* de Sevjid doit être considérée non comme une suite de type Moiseev mongolisée, mais bien comme une « mongolisation » du projet de l'Ensemble Moiseev dans sa totalité.

- 19 Ce faisant, la danse nationale mongole n'assume que partiellement la position que l'URSS voudrait lui faire adopter. En jouant de ces changements d'échelle, la danse donne de la Mongolie une image qui dépasse celle de la simple « nationalité » culturellement différente, mais bien intégrée dans l'Eurasie socialiste. Elle se donne à voir elle-même comme un véritable État-nation multiethnique, au même titre que l'URSS se veut un État multinational. Cela est rendu possible par le fait que le *bii biêlgee* n'est pas seulement la danse d'une ethnie marginale, mais d'un groupe composé lui-même de plusieurs sous-groupes ethniques : elle fournit donc un modèle intégré et en abyme d'unité dans la diversité, que redouble la chorégraphie.

Figure 4 : Les ethnies identifiées par leurs costumes



Le traitement chorégraphique des ethnies de Mongolie n'a qu'une chose en commun avec l'ethnographie : l'identification d'une ethnie par un costume typique. Ici, costumes dörvöd (à gauche) et bayad (à droite), Musée d'Ulaangom, province d'Uvs.

© R. Blanchier.

Une ethnicité flexible comme grille culturelle

- 20 Largement inspirée de l'ethnographie soviétique, l'ethnographie mongole (*ugsaatny züi*, « science de l'*ugsaatan* », le terme mongol qui sert à traduire le russe *etnos*) distingue plusieurs niveaux d'organisation sociale qui s'emboîtent les uns dans les autres, et, selon la pensée évolutionniste marxiste, découlent historiquement les uns des autres : le clan (ru. *rod*, mn. *ovog*), la tribu (ru. *plëmya*, mn. *aimag*), l'« ethnie » (ru. *narodnost'*, mn. *yastan*), la « nation » (ru. *naciya*, mn. *ündesten*⁴⁸). L'ethnie constitue donc un niveau taxinomique distinct, subsumé par la nation, et la mobilisation artistique de caractères ethniques doit aussi rendre compte de ce statut subordonné : une ethnie marginale n'a pas à être considérée comme emblématique d'une nation.
- 21 L'effort d'ajustement du groupe composite des Oïrad à l'échelle de l'État-nation multiethnique, à concurrence du modèle Moiseev de l'État multinational, s'associe à la stéréotypification et à l'essentialisation propres à la danse nationale : ces processus, qui touchent donc indifféremment la représentation de la nation ou celle des ethnies, contribuent à brouiller ces niveaux taxinomiques. On en voit déjà un exemple dans la chorégraphie de Sevjid où l'*ündesten* Kazakh côtoie sur un pied d'égalité le *yastan* bouriate, le sous-groupe Hoton des Oïrad et le « clan » Monchoog⁴⁹. De fait, toute la danse nationale mongole travaille à brouiller les pistes de l'ethnicité. Les sous-groupes oïrad (Torguud, Dörvöd, Bayad, etc.) y sont mis en scène tantôt comme des sous-groupes oïrad, tantôt comme des ethnies à part entière, de même rang que les

Bouriates, Halh ou Darhad. À celles-ci sont fréquemment associées les danses des populations d'origine turque, comme les Caatan ou les Kazakhs. Les Hotons, population d'origine kirghize récemment assimilée et dont l'ethnologue Badamhatan fait un groupe à part⁵⁰, sont sans peine considérés comme un sous-groupe oirad, parce qu'ils pratiquent une forme de *bii biêlgee*. Et la confusion s'étend au niveau inférieur, celui du « clan » : les Hoshuud, parfois considérés comme un clan torguud, ce sous-groupe oirad, accèdent au statut d'ethnie de premier ordre dans la chorégraphie de Dash-Yaichilyn Enhgerel, *Hoshuud*. Dans le plaisir chorégraphique de la « diversité ethnique chamarrée », ces manipulations d'échelles passent inaperçues et paraissent sans gravité. Elles apportent de la couleur à la danse et peuvent passer pour politiquement neutres. Cependant, cette illustration pittoresque dansée, parce qu'elle repose sur une « stéréotypification » essentialiste, n'est pas sans influence sur la façon mongole de concevoir l'ethnicité.

22 En montrant qu'une ethnie, c'est d'abord une couleur, un « style » (*namba törh*) culturel représenté sur scène par l'association d'un costume, d'un style musical et d'un style dansé particularisants, la danse nationale mongole contribue à promouvoir une conception fondamentalement culturelle de la pertinence de l'ethnicité, concurrente de conceptions historiques, territoriales, économiques ou généalogiques. Quelques exemples montreront l'efficacité de la danse comme vecteur de cette conception culturelle de l'ethnicité. Non seulement le revivalisme des arts traditionnels oirad des années 2000 a été porté par la diffusion du *bii biêlgee* au sein de la danse nationale, mais, aujourd'hui, les études sur les particularités culturelles des Oirad ou d'autres ethnies mongoles qui se développent prennent majoritairement pour point de départ la danse. Mieux : un groupe qui a sa danse à l'Ensemble national est par cela même une entité ethnique valide. Et inversement, une ethnie qui se retrouve sans danse doit s'en procurer une pour exister en tant que telle. C'est ainsi que Nambardulam, une danseuse halh, s'est efforcée de reconstituer le *bii biêlgee* des Myangad, que l'on disait disparu, pour redonner à ce groupe oirad une place moins effacée à côté des Torguud, Dörvöd, Hoton, Bayad et Urianhai, particulièrement visibles du fait, justement, de leurs danses⁵¹.

23 L'ethnicité au sens marxiste relevait d'un niveau taxinomique distinctif, qu'il ne convenait pas de mobiliser à des fins identitaires sous peine d'encourir des sanctions. En brouillant les niveaux taxinomiques, la danse ôte à la manipulation chorégraphique de l'ethnie sa dangerosité idéologique. Mais en représentant les groupes sous-nationaux (ethniques, claniques, etc.) selon les mêmes procédés essentialistes que la nation, elle leur confère une légitimité culturelle de même rang : ce qui vaut pour distinguer les sous-groupes oirad entre eux, vaut aussi bien pour distinguer les Oirad des Bouriates et des Kazakhs, les Mongols des Kazakhs et les Mongols des Russes, des Français, des Chinois, etc. : tout simplement, ils n'ont pas la même danse, c'est-à-dire en somme, qu'ils se distinguent seulement par leurs différences culturelles.

En somme, l'essentiel est que les processus chorégraphiques de l'essentialisation et de la stéréotypification se combinent avec le brouillage des niveaux de taxinomies sociales qui fondaient la hiérarchisation politique de l'ethnie et de la nation. La danse nationale mongole, en renforçant l'aspect culturel de ces catégories, ne neutralise pas leur dimension politique, mais la déplace et lui confère une nouvelle légitimité.

Conclusion

- 24 La mise en scène chorégraphique de la « mongolité » repose, depuis les années 1940, sur deux éléments. Le premier situe la Mongolie comme nation pastorale nomade. Le second élément fonde l'unité nationale sur le déploiement de danses de groupes ethniques variés. Parmi ces danses, le *bii biêlgee* des Oirad, qui joue un rôle à part, contribue à placer en abyme le projet soviétique de diversité culturelle dans l'unité politique à l'intérieur des frontières mongoles, ce qui permet à la Mongolie de se représenter dans ses danses comme une petite URSS. Mais l'ajustement d'un groupe périphérique composite par rapport aux frontières de l'État-nation mongol a aussi pour conséquence d'accentuer la porosité des catégories ethniques, relativisant ainsi la dimension politique de la nation autant que de l'ethnie. L'essentialisation de traits stéréotypiques, mise en évidence par Anthony Shay comme caractéristique des danses nationales des États socialistes, n'est pas seulement un processus de neutralisation de la dimension politique de l'ethnie, de la nation, ou plus généralement du groupe concerné : il en déplace la portée, du plan de l'organisation sociale, où il était dans les années 1960 dangereux de se risquer, vers celui de la perception des différences culturelles.
- 25 De ce fait, les approches ethnographiques classiques, qu'elles soient soviétiques ou anglo-saxonnes, qui font de l'ethnie, d'une façon ou d'une autre, un type ou un niveau d'organisation sociale, semblent impropres à rendre compte de la conception de l'ethnicité véhiculée par la danse nationale mongole. La réévaluation récente de ces approches théoriques, notamment en termes situationnels⁵² n'y contribue qu'à condition de prendre en compte la relativisation non seulement de l'identité ethnique (par exemple, le Lapon de Norvège affirmant tantôt son identité linguistique lapone, tantôt son identité norvégienne, en fonction de la situation d'interlocution⁵³), mais de l'ethnicité même comme système taxinomique hiérarchisé. En effet, dans la danse, les ethnies s'organisent en un système fluide, dont la composition (quelles ethnies sont concernées), la perspective (État fédéral et nationalités, nation et ethnies, ethnies et sous-groupes ethniques, etc.) et l'unité de base même (l'« ethnie ») peuvent changer, et dont seuls les principes d'identification sont fermes : ils reposent sur la « stéréotypification » culturelle. Celle-ci, on l'a vu, contribue à l'esthétisation de la représentation des ethnies et donc, d'une certaine façon, à leur faire perdre toute incidence sociologique ou toute efficacité en termes de revendication politique directe. Mais d'un autre côté, elle contribue à proportion inverse à leur renforcement en tant que grille catégorielle fondée sur des critères exclusivement culturels. Ainsi, tout en prétendant exercer ce que Arjun Appadurai nomme « le contrôle taxinomique de la différence⁵⁴ » sur la diversité ethnique au service de l'unité nationale, la danse nationale mongole contribue à relativiser l'outil même de ce contrôle, la rigueur taxinomique elle-même.
- 26 Au début des années 1990, le racisme, la xénophobie, la définition raciale de la mongolité font florès⁵⁵ en Mongolie. Ces discours, qui se fondent notamment sur une conception halh-centrée de la nation mongole élaborée durant la période socialiste, font des Halh à la fois les occupants légitimes, parce que majoritaires, du territoire national, et l'ethnie qui descendrait de Gengis Khan. Ces discours seront nuancés à partir des années 2000, par une perception multiculturelle de la mongolité et des rapports entre les nations. Or, les années 1990 sont aussi celles du reflux de la danse,

tandis que les années 2000 sont celles du retour en force du *bii biëlgee*. En tant que telle, la danse se positionne en contrepoint de modèles tout aussi essentialistes, qui fondent l'identité collective - qu'elle soit ajustée aux frontières nationales, ethniques ou autres - sur des critères comme la race, l'histoire, le territoire, etc. Dans ces cas, on a affaire à des catégories exclusives : on y appartient ou non. Dans le cas d'une identité culturelle telle que celle que promeut la danse nationale mongole, les critères sont flous car les modes culturelles changent, et l'appartenance elle-même est flexible, inclusive. C'est probablement sur la complémentarité de ces différents registres d'appartenance que se composent les identités en Mongolie contemporaine. Mais l'équilibre en est changeant et la danse nationale mongole contribue - nous espérons l'avoir montré - à le maintenir, du côté du relativisme culturel plutôt que de celui du nationalisme exclusiviste.

BIBLIOGRAPHIE

AMSELLE Jean-Loup et M'BOKOLO Elikia (éd.), *Au cœur de l'ethnie. Ethnies, tribalisme et État en Afrique*, Paris, La Découverte, 1985.

BARTH Fredrik (éd.), *Ethnic Groups and Boundaries. The Social Organization of Culture Difference*, Bergen-Oslo et Londres, Scandinavian University Books, 1969.

BERELOWITCH Wladimir, « Entre marxisme et ethnicité : l'anthropologie russe selon Ernest Gellner », *Genèses*, n° 33, 1998, pp. 128-137, [en ligne], www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/genes_1155-3219_1998_num_33_1_1543, page consultée le 28 octobre 2014.

BLANCHIER Raphaël, « Mongolian Dance in the Face of Globalisation: A History of Interacting Local, National and Global Dance Forms », in HAAS Paula & STOLPE Ines (éd.), *Mongolian responses to Globalisation*, Cambridge, Open Book Publishers (sous presse).

BULAG Uradyn, *Nationalism and Hybridity in Mongolia*, Oxford, New York, Clarendon Press, Oxford University Press, 1998.

DOLGORSÜREN Garam, *Mongol ardyn büjig*, [La danse populaire mongole], Ulaanbaatar, *Ulsyn hevlelin hereg erhleh horoo* [Comité en charge des affaires de l'Imprimerie Nationale], 1962.

DOLGORSÜREN Garam, *Mongol ardyn büjgijn dasgal* [Exercices de danse populaire mongole], Ulaanbaatar, 1985, p. 47.

EIDHEIM Harald, « When Ethnic Identity is a Social Stigma », in BARTH Fredrik (éd.), *Ethnic Groups and Boundaries. The Social Organization of Culture Difference*, Bergen-Oslo et Londres, Scandinavian University Books, 1969, pp. 39-57.

FROLOVA-WALKER Marina, « "National in Form, Socialist in Content": Musical Nation-Building in the Soviet Republics », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 51, n° 2, été 1998, pp. 331-371, [en ligne], www.jstor.org/stable/831980, page consultée le 28 octobre 2014.

GEERTZ Clifford, « After the Revolution: The Fate of Nationalism in the New States », in *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973, pp. 234-254.

- GONGOR Sh. et OYUUN N., *Yaruu tansag ardyn bijig* [Poésie de la danse populaire], Ulaanbaatar, 1989 [1996].
- LHAGVASÜREN Zagdragchaa, *Jaran jarnaar duursagdah av"jaastnuud*. [Commémorer soixante ans de talents], Ulaanbaatar, ADMON, 2005.
- MARSH Peter, *The Horse-head Fiddle and the Cosmopolitan Reimagination of Tradition in Mongolia*, New York, Routledge, 2009.
- NANJID Dunjaa, *Mongolyn bijgiin tüühen ulamjal, högjiin shine handlaga*, [Une nouvelle approche de la tradition historique de la danse mongole et de son développement], Ulaanbaatar, Soëlyn Deed Sarguul', 2009.
- OYUUN N. et SARANCHIMEG Ch. (dir.), *Setgeliin Örgöl* [Hommage à G. Dolgorsüren], Ulaanbaatar, Mönhiin üseg, 2012.
- PEGG Carole, *Mongolian Music, Dance, & Oral Narrative. Performing Diverse Identities*, Seattle & Londres, University of Washington Press, 2001.
- SHAY Anthony, *Choreographic Politics. State Folk Dance Companies, Representation and Power*, Middleton, Wesleyan University Press, 2009.
- SORIA Georges, *Le ballet Moïsséiev. Ensemble officiel de Danses populaires de l'U.R.S.S.*, Paris, Éditions Cercle d'art, 1955.
- UMNOV Êvgêny, *Moiseyev's Dance Company*, Moscou, Don Jean Triomphe Progress Publishers, 1966.
- Mongol bijgiin gaihamshig* [Merveilles de la danse mongole], Ensemble académique national de chants et danses de Mongolie, 2010, DVD.
- Chorégraphie *Aduuchin* par l'Ensemble académique national de chants et danses de Mongolie, <https://www.youtube.com/watch?v=sKXG6ar9Z-A>, page consultée le 2 août 2015.
- Chorégraphie *Mongol bijgiin chuulbar* [Suite de danses mongoles] par l'Ensemble académique national de chants et danses de Mongolie, <https://www.youtube.com/watch?v=ClodeJOumfU>, page consultée le 2 août 2015.
- Page du site de l'UNESCO consacrée au *bii biêlgee* : <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00011&USL=00311>, page consultée le 2 août 2015.
- Suivant l'usage, nous avons fait du nom d'usage (ner) mongol l'équivalent du nom de famille français ou anglais, et du patronyme (ovog) l'équivalent du prénom, dont nous donnons seulement l'initiale lorsqu'il n'a pas été possible de le retrouver.*

NOTES

1. Fondé en 1950, l'Ensemble national de chants et danses folkloriques de Mongolie (*Ardyn duu tancyn ulsyn Ansamb'l*), prend le relais du Théâtre national dans le domaine désormais séparé des arts dits « folkloriques » ou « populaires » (*ardyn*). Il se voit assigner les missions suivantes : « développer [...] des productions artistiques populaires donnant à voir la vie du peuple travailleur, promouvoir les chants populaires, les danses et la littérature orale populaire [...] et dans le contenu faire la propagande de l'idéologie du parti auprès de toutes les couches de la société. » (Décret 72/114 de la conférence du Bureau politique du Parti populaire en date du 1^{er} décembre 1950, cité par LHAGVASÜREN Zagdragchaa, *Jaran jarnaar duursagdah av"jaastnuud*. [Commémorer soixante ans de talents], Ulaanbaatar, ADMON, 2005, p. 11, notre traduction). Dans les faits, l'objectif idéologique de l'ensemble ne sera jamais vraiment mis en œuvre. L'Ensemble

national est aujourd'hui nommé « Ensemble académique national de chants et danses de Mongolie » (*Ündesnii Duu Biiġiin Erdmiin Chuulga*), en bref Ensemble national.

2. Afin d'éviter un trop long débat sur l'emploi problématique de termes comme « folklorique » ou « populaire », nous la désignerons par l'expression « danse nationale mongole », ce qui correspond à la fois à sa position institutionnelle, puisqu'elle fut élaborée au sein de l'Ensemble national, et à sa vocation idéologique, représenter la nation mongole.

3. FROLOVA-WALKER Marina, « "National in Form, Socialist in Content": Musical Nation-Building in the Soviet Republics », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 51, n° 2, été 1998, pp. 331-371, [en ligne], www.jstor.org/stable/831980, page consultée le 28 octobre 2014.

4. « 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 Anthony, *Choreographic Politics. State Folk Dance Companies, Representation and Power*, Middleton, Wesleyan University Press, 2009, pp. 227-228).

5. GEERTZ Clifford, « After the Revolution: The Fate of Nationalism in the New States », in *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973, pp. 240-241.

6. GEERTZ Clifford, *op. cit.*, p. 240.

7. *Ibid.*

8. Pour une application des concepts de Geertz au cas mongol, voir MARSH Peter, *The Horse-head Fiddle and the Cosmopolitan Reimagination of Tradition in Mongolia*, New York, Routledge, 2009, p. 79.

9. Pour plus de clarté concernant les noms mongols, dans le texte, nous donnons d'abord l'ovog (nom du père) avec la marque du génitif suivi du nom (*ner*).

10. Ainsi, en 1959, Damdinsüren publie un opuscule au titre programmatique : « Préservons notre patrimoine culturel » (*Soëlyn öviig hamgaal"ya*). À ce sujet voir MARSH Peter, *op. cit.*, p. 93.

11. BULAG Urady, *Nationalism and Hybridity in Mongolia*, Oxford, New York, Clarendon Press, 1998, p. 47.

12. C'est ainsi que le musicologue Jamtsyn Badraa, célèbre pour avoir encouragé la création musicale mongole à puiser son inspiration dans les mélodies traditionnelles des différentes ethnies de Mongolie, fut durant deux décennies écarté de toute position officielle. MARSH Peter, *op. cit.*, p. 97-98. Les traditions musicales nomades avaient par ailleurs déjà fait l'objet de répressions dans les années 1920 et 1930, *Ibid.*, p. 44.

13. « Nationalism... tends to create homogeneous cultures. » (BULAG Urady, *op. cit.*, p. 27). Sur la construction halb-centrée de la culture nationale mongole, voir aussi PEGG Carole, *Mongolian Music, Dance, & Oral Narrative. Performing Diverse Identities*, Seattle & Londres, University of Washington Press, 2001, p. 284.

14. Voir notamment l'exemple du *morin huur*, vièle-cheval, analysé en détails par MARSH Peter, *op. cit.*

15. Cette idée est largement admise en Mongolie, aussi bien par la cinquantaine de danseurs de *bii biëlgee* que j'ai rencontrés, que par les danseurs professionnels et chercheurs mongols, et elle rejoint mes propres observations ethnographiques et recherches historiques. Pour plus de détails, voir BLANCHIER Raphaël, « Mongolian Dance in the Face of Globalisation: A History of Interacting Local, National and Global Dance Forms », in HAAS Paula & STOLPE Ines (éd.), *Mongolian responses to Globalisation*, Cambridge, Open Book Publishers (sous presse). Inscrit en 2009 sur la liste de sauvegarde urgente du Patrimoine Culturel Immatériel de l'UNESCO, le *bii biëlgee*, danse des Mongols de l'Altaï, pratique non professionnelle, réputée de transmission familiale sur plusieurs générations, reçoit ici le statut théorique de « *dance in the field* » telle que la définit Anthony Shay (SHAY Anthony, *op. cit.* p. 13 et 22). Il est clair, et Anthony Shay l'admet d'emblée, que de nombreuses influences réciproques, et de nombreuses formes intermédiaires

peuvent exister entre le pôle « *field* » et le pôle « *stage* ». Selon mon interprétation de ce modèle, ces deux catégories ne peuvent exister que l'une par rapport à l'autre, puisqu'elles servent à définir non des genres de danse de façon absolue mais un type de rapport de complémentarité entre différentes pratiques qui s'appuient mutuellement l'une sur l'autre en vue d'une légitimation réciproque, éventuellement en termes d'« authenticité ». Considérer ici le *bii biélgee* comme la base gestuelle locale de la danse mongole reflète certes un point de vue officiel mais surtout le positionnement relatif, historique et contemporain, de ces deux pratiques, qui se laissent distinguer entre autres par : 1. une reconnaissance institutionnelle particulière et consensuelle (les détenteurs de patrimoine sont répertoriés à l'UNESCO) 2. des caractéristiques gestuelles et posturales distinctives dont la reconnaissance est également consensuelle. Voir <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00011&USL=00311>, page consultée le 2 août 2015.

16. La mongolité ou ce qui fait que l'on est mongol, correspond à l'anglais *mongolness* chez BULAG Uradyn, *op. cit.*

17. « Most politicians throughout the world view folk dance and music as an innocent form of non political expression but invariably attempt to harness its undeniable symbolic power for their own uses. » (SHAY Anthony, *op. cit.*, p. 31).

18. FROLOVA-WALKER Marina, *art. cit.*

19. Sur la notion de *nacional'nost*, que nous traduisons ici par « nationalité », et celle de *narodnost*, qui se traduit de la même façon, et plus généralement sur le projet russe d'État multinational, voir par exemple BERELOWITCH Wladimir, « Entre marxisme et ethnicité : l'anthropologie russe selon Ernest Gellner », *Genèses*, n° 33, 1998, pp. 128-137, [en ligne], www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/genes_1155-3219_1998_num_33_1_1543, page consultée le 28 octobre 2014.

20. De son nom complet, Ensemble de danse populaire de l'URSS sous la direction de Igor Moiseev (*Ansabl' narodnogo tanca SSSR pod rukovodstvom Igorya Moissêeva*).

21. I. Moiseev fut aussi gymnaste, ce qui peut expliquer en partie la grande part d'acrobaties qu'il introduit dans la technique de la danse de caractère. Voir SORIA Georges, *Le ballet Moïsséiev. Ensemble officiel de Danses populaires de l'U.R.S.S.*, Paris, Éditions Cercle d'art, 1955, p. 11.

22. Pour une discussion sur l'authenticité chez Moiseev, voir SHAY Anthony, *op. cit.*, p. 34.

23. La plupart d'entre eux sont d'ailleurs encore consultables aux Archives audiovisuelles de Mongolie, qui constituent une source unique non seulement pour voir les chorégraphies mais aussi pour déterminer les occasions et contextes de leurs performances durant la période socialiste.

24. Il s'agit très vraisemblablement de Nina Kuznêcova, danseuse de l'Ensemble Moiseev. Voir UMNOV Êvgêny, *Moiseyev's Dance Company*, Moscou, Don Jean Triomphe Progress Publishers, 1966, p. 14.

25. LHAGVASÛREN Zagdragchaa, *op. cit.*, p. 22. Cette liste de maîtres de ballet étrangers, qui tend probablement à l'exhaustivité si on lui ajoute un certain Kul'bubu, ne tient en revanche pas compte des chorégraphes invités dans le cadre de la transmission de ballets romantiques ou néoromantiques. Nous n'avons pas été en mesure d'identifier les personnages mentionnés autrement que par leur nom, tel qu'il est ici cité.

26. Dolgorsüren a dansé une quinzaine de chorégraphies « nationales » venues vraisemblablement de l'Ensemble Moiseev (danses ukrainienne, tchèque, roumaine, bulgare, biélorusse, ouzbek, moldave, russe, etc.) d'après une liste publiée dans OYUUN N. et SARANCHIMEG Ch. (dir.), *Setgeliin Örgöl* [Hommage (à G. Dolgorsüren)], Ulaanbaatar, Mönhiin üseg, 2012, p. 5.

27. *Uran saihny surguul'*, fondée en 1937, aujourd'hui *Höjjim büjgiin kollêj*, « École [professionnelle] de musique et de danse ».

28. DOLGORSÜREN Garam, *Mongol ardyn büjgijn dasgal* [Exercices de danse populaire mongole], Ulaanbaatar, 1985, p. 47.
29. Surnommé « Grand savant de l'art de la danse » (*Büjgiin urlagiin nomch mergen*, NANJID Dunjaa, *op. cit.*, p. 63.) ou « Père et empereur de la danse mongole » (*mongol büjgiin haan eceg*, LHAGVASÜREN Zagdragchaa, *op. cit.*, p. 34), et titulaire des titres prestigieux d'« Artiste du Peuple » (*ardyn jüjigchin*) et « Médaille de l'ordre de l'État mongol » (*Mongol ulsyn töriin shagnalt*), Sevjid laisse à sa mort sa place à l'Ensemble national à son fils Sühbaatar, auparavant brillant danseur soliste de l'Ensemble.
30. Marchina Charlotte, communication personnelle.
31. Comme *Saalchin*, *Aduuchin* fut donné de très nombreuses fois en Mongolie et à l'étranger et reste une des chorégraphies phares de l'Ensemble national. Elle est en outre répandue dans les ensembles provinciaux et privés et les écoles de danse au titre de classique de la danse mongole. Voir par exemple le film officiel de cette danse par l'Ensemble national : <https://www.youtube.com/watch?v=sKXG6ar9Z-A>, page consultée le 2 août 2015.
32. Dans le même genre, on peut citer *Jeunesse de la campagne* (*Hödöö nutgiin zaluus*) de Sevjid, (1967), ou encore *Chichirgene* (*Secousses*) et *Shigshregt* (*Soubresauts*) de son fils Sühbaatar. Sur toutes ces danses, voir notamment DOLGORSÜREN Garam, *Mongol ardyn büjig* [La danse populaire mongole], Ulaanbaatar, *Ulsyn hevleliin hereg erhleh horoo* [Comité en charge des affaires de l'Imprimerie Nationale], 1962, GONGOR Sh. et OYUUN N., *Yaruu tansag ardyn büjig* [Poésie de la danse populaire], Ulaanbaatar, 1989 [1996], LHAGVASÜREN Zagdragchaa, *op. cit.*, p. 22, et NANJID Dunjaa, *op. cit.*
33. SHAY Anthony, *op. cit.*, pp. 39-43.
34. À titre de comparaison, citons Shay, qui donne l'exemple des stéréotypes mexicains dans la danse d'Amalia Hernandez *Jalisco*: « Who would believe that they had seen a representative performance of Mexican folklore that did not feature these elements, the mariachi band, the china poblana female and charro male costumes, and the hat dance. » (SHAY Anthony, *op. cit.*, p. 41).
35. *Ibid.*, p. 14.
36. « These were clearly not people forced to modernize ancient traditions to fit the political needs of a brutal communist regime. » (MARSH Peter, *op. cit.*, p. 3).
37. « An innocent and innocuous vehicle through which the politically powerless, especially ethnic and minority groups of various types, may be allowed some degree of representation. » (SHAY Anthony, *op. cit.*, p. 31).
38. SORIA Georges, *op. cit.*, pp. 52-53.
39. BERELOWITCH Wladimir, *art. cit.*, p. 135.
40. « While the professional state ensemble embodies essentialism [...] their programmes must also show, and even celebrate, a rainbow ethnic diversity » (SHAY Anthony, *op. cit.*, p. 30).
41. Il ne s'agit là que d'un aperçu, nécessairement incomplet du fait des difficultés parfois rencontrées pour identifier une danse par la simple mention d'un titre. Nous ne considérons ici que le corpus des chorégraphies nationales produites entre les années 1940 et 1980, à l'exclusion des danses du répertoire du *bii biëlgee* oirad lui-même. En effet, l'explosion du nombre des danses à titre évoquant les Oirad à partir du milieu des années 1980 et plus encore dans la dernière décennie, très difficile à chiffrer de façon systématique, ne ferait que renforcer lourdement la tendance. Les sources utilisées sont les programmes des Festivals des Jeunesses 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 : DOLGORSÜREN Garam, *op. cit.*, LHAGVASÜREN Zagdragchaa, *op. cit.*, NANJID Dunjaa, *op. cit.*, OYUUN N. et SARANCHIMEG Ch. (dir.), *Setgeliin Örgöl* [Hommage (à G. Dolgorsüren)], Ulaanbaatar, Mönhiin üseg, 2012.

42. NANJID Dunjaa, *op. cit.*, p. 39. Notons que la transmission du *bii biëlgee* s'est poursuivie jusqu'à nos jours et a permis son inscription en 2009 au Patrimoine Culturel Immatériel de l'UNESCO, notamment grâce au rôle des chorégraphes de la « danse nationale mongole ». Voir BLANCHIER Raphaël, *art. cit.*

43. Voir aussi une vidéo officielle de la chorégraphie, par l'Ensemble national sur <https://www.youtube.com/watch?v=ClodeJOUmfU>, page consultée le 2 août 2015. Une description des principales chorégraphies de Sevjid, dont celle-ci, assortie d'abondants commentaires de nature ethnographique sur les particularités des ethnies représentées, a été publiée par GONGOR Sh. & OYUUN N. (*op. cit.* pp. 21-30). La fiabilité de ces commentaires, qui décrivent successivement les ethnies Bouriate, Hoton, Üzemchin, Monchoog (Urianhai), Kazakh, Halh, est néanmoins sujette à caution. D'une part l'ordre de présentation des ethnies ne suit pas celui de la chorégraphie (Bouriate, Hoton, Üzemchin, Kazakh, Monchoog) et y ajoute l'ethnie centrale des Halh. D'autre part, il ne m'a pas été possible de déterminer la source de ces auteurs, et conséquemment leur proximité par rapport aux intentions de Sevjid.

44. Costume long et ample à col mao, fermé par des boutons au flanc et à l'épaule droite et serré par une ceinture longue en tissu. Considéré comme typiquement mongol, il peut être uni ou orné de motifs de chance (*ölzii*) et est souvent agrémenté d'un bord de couleur distincte.

45. Entretien avec Altangereliin Davaahüü, maître de ballet de l'Ensemble national ; sa parole dans ce domaine fait autorité. L'identification qu'il propose est conforme à celle de GONGOR Sh. & OYUUN N. (*op. cit.* p. 27), sans qu'il soit possible de déterminer s'il s'inspire de cette lecture ou si les auteurs et le maître de ballet se conforment à une transmission orale commune.

46. Au cours de mes enquêtes, j'en ai retrouvé la trace dans une danse d'offrande des Bayad. Mais pour le reste, il semble bel et bien avoir été communément attribué aux Ööld, dont le *bii biëlgee* est aujourd'hui quasiment oublié.

47. Pensons par exemple à « Suite de danses russes » ou à « Jok. Suite de danses moldaves » : « Cette suite de danses moldaves se compose de trois parties : 1. « Hora » Une ronde féminine se déplace lentement sur scène. Les mouvements sont alanguis, marqués d'une sorte de grâce nostalgique. 2. « Tchiokrylia » [sic] La danse de l'alouette. Elle s'ouvre par des danses individuelles, puis des groupes se forment. Le numéro s'achève par une ronde générale. 3. « Jok » Cette danse d'ensemble rassemble tout le corps de ballet. Jeunes gens aux bonnets fourrés, jeunes filles aux jupes noires pailletées s'y livrent à un « jeu » (« jok » en moldave) qui est une sorte d'émulation où chacun montre ses qualités, rivalise avec les autres. » (SORIA Georges, *op. cit.*, p. 41).

48. BULAG Uradyn, *op. cit.*, p. 31.

49. Le statut exact de la catégorie Monchoog est lui-même confus.

50. Badamhatan S., *Mongol ulsyn ugsaatny züi 3* [Ethnographie de la Mongolie 3], Ulaanbaatar, 1996. Badamhatan consacre le premier volume de sa trilogie, paru en 1985, à l'ethnie Halh, le second aux Oirad, parmi lesquels il inclut les Dörvöd, les Ööld, les Torguud, les Bayad, les Altaï Urianhai, les Zahchin et les Myangad, et le troisième aux autres ethnies : Bouriates, Barga, Üzemchin, Dar'ganga, Hoton, Tuva-Caatan, Tuva-Malchin, Hamnigan.

51. Entretien, septembre 2013, Ulaanbaatar.

52. Voir BARTH Fredrik (éd.), *Ethnic Groups and Boundaries. The Social Organization of Culture Difference*, Bergen-Oslo et Londres, Scandinavian University Books, 1969 et AMSELLE Jean-Loup et M'BOKOLO Elikia (éd.), *Au cœur de l'ethnie. Ethnies, tribalisme et État en Afrique*, Paris, La Découverte, 1985.

53. EIDHEIM Harald « When Ethnic Identity is a Social Stigma », in BARTH Fredrik (éd.), *op. cit.*, p. 51.

54. « Taxonomic control over difference », cité par SHAY Anthony, *op. cit.*, p. 28.

55. BULAG Uradyn, *op. cit.*

RÉSUMÉS

Cet article interroge la place de la diversité ethnique dans la danse mongole académique telle qu'elle s'élabore entre les années 1940 et les années 1980. Mobilisée comme les autres arts au service de la construction nationale, la danse mongole, quoique fortement influencée par le modèle des chorégraphies de Moiseev, tend cependant à s'écarter de l'homogénéisation ethnique qui touche d'autres domaines, comme la musique par exemple. Puisant une inspiration originale dans les danses *bii biêlgee* des ethnies Oirad, la danse contribue ainsi, malgré la surveillance idéologique constante du Parti révolutionnaire, à diffuser une image essentialiste de la nation reposant sur une culture pastorale nomade et sur une mosaïque ethnique dense et variée. Il s'agit de comprendre comment les catégories idéologiquement connotées de nation et d'ethnie, ainsi qu'une certaine conception de l'ethnicité, sont réappropriées et traitées avec une relative liberté par la danse mongole, en contraste avec d'autres domaines artistiques et intellectuels soumis, dans la même période et sur ces mêmes points, à une censure sévère.

This article questions the place of ethnic diversity in national Mongolian dance as it develops between the 1940s and the 1980s. Implied like the other arts in the nation-building process, Mongolian dance, though strongly influenced by the model of Moiseyev choreographic style, tends to deviate from the ethnic homogenization that affects other arts such as music. Drawing inspiration from the original *bii biêlgee* Oirad ethnic dances, Mongolian dance contributes, despite constant ideological monitoring on the part of the Revolutionary Party, to convey an essentialist image of the nation based on a nomadic pastoral culture and rainbow ethnic diversity. Thus the question is: what makes such ideologically connoted notions as nation and ethnicity be reinterpreted and treated with relative freedom in Mongolian dance, in contrast to other artistic and intellectual genres that have been severely censored in the same period?

INDEX

Mots-clés : danse, ethnie, Mongolie, nation, socialisme

Keywords : dance, ethnicity, Mongolia, nation, socialism

AUTEUR

RAPHAËL BLANCHIER

Raphaël Blanchier poursuit sa thèse de doctorat en anthropologie à l'École pratique des hautes études, sous la direction de Michael Houseman et Charles Stépanoff, sur les danses mongoles et leur rôle dans la construction locale d'une identité collective. Diplômé en anthropologie (EPHE), études en danse (université Paris 8) et mongol (INALCO), il participe régulièrement à des projets artistiques et culturels impliquant la danse et la Mongolie.