

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

*Mongolian dances as heritage: performance and transmission of biy biyelgee
and Mongolian scenic dance in contemporary Mongolia*



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/emscat/3070>

DOI : 10.4000/emscat.3070

ISSN : 2101-0013

Éditeur

Centre d'Etudes Mongoles & Sibériennes / École Pratique des Hautes Études

Référence électronique

« Raphaël Blanchier, Les danses mongoles en héritage : performance et transmission du *bii biêlgee* et de la danse mongole scénique en Mongolie contemporaine », *Études mongoles et sibériennes, centraasiatiques et tibétaines* [En ligne], 49 | 2018, mis en ligne le 20 décembre 2018, consulté le 14 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/emscat/3070>

Ce document a été généré automatiquement le 14 septembre 2020.

© Tous droits réservés

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

Mongolian dances as heritage: performance and transmission of biy biyelgee and Mongolian scenic dance in contemporary Mongolia

RÉFÉRENCE

Thèse de doctorat en anthropologie, soutenue à l'École pratique des hautes études, le 22 juin 2018 (501 pages). Membres du jury : J. Legrand (président du jury), C. Humphrey (rapporteur), G. Wierre-Gore (rapporteur), G. Lacaze, C. Guillebaud, M. Houseman (directeur), C. Stépanoff (co-encadrant)

Objet de la thèse

- 1 Cette thèse d'anthropologie, au croisement avec les arts du spectacle, entend répondre, à travers une ethnographie détaillée des danses mongoles en Mongolie contemporaine, à la question plus large de l'efficacité de la performance dansée dans l'engendrement d'un sentiment d'appartenance nationale. Elle offre également une perspective qui, à travers l'angle original et peu étudié des danses mongoles, propose une alternative aux précédentes approches du fait national mongol. En effet, selon l'hypothèse défendue ici, la danse promeut moins un modèle de nation culturellement homogène, ethniquement hiérarchique et fondé sur un certain rapport au passé, construite sur l'ethnie centrale des Halh et l'héritage de Gengis Khan (Bulag 1998, Kaplonski 2004,

Pegg 2001), qu'un modèle fondé sur un rapport horizontal à l'altérité culturelle (la Mongolie comme nation parmi les nations du monde).

- 2 Telle que je l'emploie, l'appellation « danses mongoles » au pluriel recouvre deux pratiques distinctes et complémentaires, qui coexistent en s'opposant et en s'influençant mutuellement en Mongolie contemporaine. L'une, le *bij bielgèè* (*bii biêlgee*, *biy biyelgee*), est considérée comme la danse des Oïrates (Oirat, Oirad) ou Mongols de l'Ouest, un groupe ethnique composite de l'Altaï mongol. Danse généralement effectuée sous la yourte par un seul danseur sur un accompagnement mono-instrumental¹ ou chanté, 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. L'autre danse mongole, parfois appelée la « danse populaire mongole » (*mongol ardyn büžig*), passe pour la version « folklorisée » ou scénique du *bij bielgèè* (et dans une moindre mesure, d'autres danses locales). Il s'agit d'une pratique d'invention récente, fortement influencée par le ballet classique et les « danses nationales » de l'ensemble soviétique d'Igor Moïseev², qui émerge au milieu du xx^e siècle, durant la période socialiste, dans le but de constituer une « danse nationale mongole » (*mongol ündèsnij büžig*).

Axes d'analyse : geste, asymétrie, affect, altérité

- 3 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 ? Mon approche de l'efficacité « politique » de la performance dansée s'inspire du cadre théorique large porté par la notion de « nationalisme extatique » (*ecstatic nationalism*, Skey 2008) et hérité de l'analyse durkheimienne des événements publics. Cette notion met en valeur à la fois : 1. la part active des individus (et non seulement des institutions ou des symboles) dans le renforcement et la diffusion d'un « nationalisme ordinaire » (*everyday nationalism*), 2. la dimension vécue et non seulement représentée d'un tel sentiment d'appartenance (par opposition avec la notion de « communauté imaginée »), 3 l'importance des événements publics (cf. Handelman 1998 sur cette notion) dans la mobilisation affectuelle³ des individus et la stabilisation d'un sentiment d'appartenance nationale. Plus particulièrement, cette thèse s'inscrit résolument dans la lignée d'une approche pragmatique du fait rituel (Houseman & Severi 2009), tout en s'efforçant d'en déplacer les résultats de l'objet « rituel » à l'objet « danse ».
- 4 Dans cette perspective, il s'agit tout d'abord 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'interaction. 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 aussi comme situation d'interaction où le rapport danseur-spectateur tient un rôle constitutif.
- 5 Une telle approche suppose, en deuxième lieu, de penser la performance dansée comme la participation différenciée de deux types de participants, le spectateur et le danseur. L'asymétrie spécialiste-profane, qui est au cœur de cette thèse, n'est pas propre à la performance dansée. À ce titre, l'anthropologie cognitive et pragmatique du rituel a contribué à mettre en évidence le rôle que jouent les spécialistes dans la participation

des profanes à des interactions non ordinaires (cf. Boyer 1990, Hanks 2009, Stépanoff 2014). Un tel rapprochement entre les spécialistes rituels et la figure du danseur comme spécialiste de la performance est d'ailleurs justifié par son inscription dans un contexte culturel qui favorise l'émergence d'individualités distinctives⁴ (cf. Delaplace 2008, Hamayon 1990, Humphrey & Onon 1996, Stépanoff 2014, Legrain 2014). 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. Mon ethnographie du « talent » (*av'jaas*) et des apprentissages en différents contextes vient étayer l'argument central de la thèse, selon lequel 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, propre à amener le spectateur à s'engager, d'une manière particulière, dans l'interaction de performance dansée (cf. Houseman 2003).

- 6 Il s'agit dès lors, en troisième lieu, de voir dans la performance dansée un ensemble de dispositifs qui visent à fournir au spectateur une expérience susceptible d'entraîner son attachement durable à la mongolité. Comment une expérience vécue ponctuellement, dans le cadre de la performance, peut-elle contribuer à engendrer des attachements durables ? Fructueuse, la notion d'affect (Favret-Saada 2009, Halloy 2006, Humphrey 2012) se donne ainsi à lire comme la manifestation sensible non seulement de la relation asymétrique danseur-spectateur, mais aussi de la relation horizontale qui unit les différents spectateurs participant à une même performance dansée. En ce sens, il convient de souligner la double dimension collective et réflexive de l'affect engendré par la performance dansée. Controversée (cf. Csordas 1993), la notion de réflexivité permet de penser une qualité de l'expérience propre à se cristalliser dans des éléments objectifs stables, qui pourront être ressaisis par la suite. Danses du cheval, du pastoralisme nomade ou de Gengis Khan fournissent ainsi non seulement 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.
- 7 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. Dans le grand stade, pour la fête nationale du Naadam, la chorégraphie spectaculaire et chamarrée de l'inauguration peut être, en premier lieu, perçue comme une mise en scène, relativement stéréotypée, de la mongolité, principalement à destination d'un public étranger. Or, c'est précisément cela qui fait l'efficacité des danses mongoles pour le public mongol : être spectateur mongol de danses mongoles, c'est précisément se sentir soi (Mongol) en se voyant avec les yeux d'un autre (l'étranger). Les danses mongoles apparaissent ainsi, en dernier lieu, porteuses de mongolité, non seulement parce qu'elles présentent des traits positifs de mongolité, mais aussi 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 : à chaque nation sa culture, et à chaque culture sa danse. Ce cadre épistémologique, sans doute hérité du socialisme et mis en œuvre de manière particulièrement saillante dans la danse, invite ainsi à nuancer les approches usuelles du nationalisme mongol contemporain, essentiellement fondées sur le rapport à l'histoire, au lignage, à l'homogénéisation culturelle, là où la danse promeut au contraire une appréhension des identités fondées sur une diversité ethnique chamarrée au niveau local, et une horizontalité des différences culturelles au niveau international⁵.

Méthodologie et enquête de terrain

- 8 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. 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, Bajan-Ölgij et plus ponctuellement Zavhan), auprès des institutions locales (théâtres de province, centres culturels) et des danseurs oïrates spécialistes de *bij bielgèè*.
- 9 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.
- 10 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 *bij bielgèè*. Fidèle aux préceptes de la « participation observante » (Wacquant 2002), je me suis d'abord inscrit comme élève à un cours de danse amateur dans un centre culturel, puis aux cours privés d'un danseur professionnel, et enfin je me suis fait disciple d'un maître de *bij bielgèè*. 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 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, ibid.*), une telle démarche apparaît mieux à même de cerner les particularités de la transmission d'une pratique artistique comme la danse.
- 11 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. Cette enquête a 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 sa perception de l'histoire des danses mongoles. Les recherches effectuées dans les archives contribuent à donner une profondeur historique à ce travail.

Plan de la thèse

- 12 Le premier chapitre, consacré à la mobilisation d'éléments de sens dans les gestes dansés du *bij bielgèè* 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 infranational des ethnies : en ce sens, l'articulation entre appartenance nationale et appartenance oïrate dans le *bij bielgèè* apparaît source de tensions qui oscillent entre l'inclusion des Oïrates dans la mongolité et la parodie de la mongolité du *bij bielgèè* depuis ses marges. Enfin, ce chapitre analyse une première différence entre danse mongole scénique et *bij bielgèè* dans la façon dont chacune de ces pratiques met en œuvre les éléments de sens qu'elle déploie.
- 13 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.
- 14 Le troisième chapitre aborde la question de l'authenticité du *bij bielgèè*. À travers une ethnographie de la patrimonialisation contemporaine, marquée par l'inscription du *bij bielgèè* 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 *bij bielgèè*, « authentique », de l'autre.
- 15 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 *bij bielgèè* 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.

- 16 Les cinquième et sixième chapitres sont consacrés au danseur comme spécialiste. Le cinquième chapitre aborde la question du « talent », qui apparaît moins 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 *bij bielgèè*, visent moins à modeler les corps ou à développer des capacités corporelles qu'à inciter les futurs danseurs à « apprendre à apprendre » : 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.
- 17 Les septième et huitième chapitres sont dédiés à l'analyse des situations de performance. Mettant en balance la veillée de *bij bielgèè* 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 (Bateson 1979, p. 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.

BIBLIOGRAPHIE

Bateson, G. 1979 *Mind and Nature. A Necessary Unity* (New York, Dutton).

Boyer, P. 1990 *Tradition as Truth and Communication. A Cognitive Description of Traditional Discourse* (Cambridge, Cambridge University Press).

Bulag, U. 1998 *Nationalism and Hybridity in Mongolia* (Oxford/New York, Clarendon Press).

- Csordas, T. 1993 Somatic Modes of Attention, *Cultural Anthropology* 8(2), pp. 135-156.
- Delaplace, G. 2008 *L'invention des morts. Sépultures, fantômes et photographie en Mongolie contemporaine* (Paris, CEMS/EPHE, Nord-Asie 1).
- Favret-Saada, J. 2009 *Désorceler* (Paris, Éditions de l'Olivier).
- Halloy, A. 2006 « Un anthropologue en transe ». Du corps comme outil d'investigation anthropologique, in J. Noret & P. Petit (dirs), *Corps, performance, religion. Études anthropologiques offertes à Philippe Jaspers* (Paris, Publibook), pp. 87-115.
- Hamayon, R. 1978 Les héros de service, *L'Homme* 18(3), pp. 17-45.
1990 *La chasse à l'âme. Esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien* (Nanterre, Société d'ethnologie).
- Handelman, D. 1998 *Models and Mirrors. Towards an Anthropology of Public Events* (Cambridge, Berghahn).
- Hanks, W. 2009 Comment établir un terrain d'entente dans un rituel ?, *Cahiers d'anthropologie sociale* 5, pp. 87-114.
- Houseman, M. 2003 Vers un modèle anthropologique de la pratique psychothérapeutique, *Thérapie Familiale* 24(3), pp. 289-312.
- Houseman, M. & C. Severi 2009 *Naven ou le donner à voir. Essai d'interprétation de l'action rituelle*, 2^e édition (Paris, Maison des Sciences de l'Homme).
- Humphrey, C. 2012 Hospitality and tone. Holding patterns for strangeness in rural Mongolia, *Journal of the Royal Anthropological Institute* 18(1), pp. 63-75.
- Humphrey, C. & U. Onon 1996 *Shamans and Elders. Experience, Knowledge, and Power among the Daur Mongols* (Oxford, Clarendon Press).
- Ingold, T. 2013 *Making. Anthropology, Archaeology, Art and Architecture* (Londres/New York, Routledge).
- Kaplonski, C. 2004 *Truth, History and Politics in Mongolia. Memory of Heroes* (Londres/New York, Routledge).
- Legrain, L. 2014 *Chanter, s'attacher et transmettre chez les Darhad de Mongolie* (Paris, CEMS/EPHE, Nord-Asie 4).
- Pegg, C. 2001 *Mongolian Music, Dance, & Oral Narrative. Performing Diverse Identities* (Seattle/Londres, University of Washington Press).
- Skey, M. 2008 "Carnivals of Surplus Emotion"? Towards an understanding of the significance of ecstatic nationalism in a globalising world, *Studies in Ethnicity and Nationalism* 6(2), pp. 143-161.
- Stépanoff, C. 2014 *Chamanisme, rituel et cognition : chez les Touvas (Sibérie du Sud)* (Paris, Maison des sciences de l'homme).
- Wacquant, L. 2002 *Corps et âme. Carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*, 2^e édition revue et augmentée (Paris, Agone).

NOTES

1. Les vièles *ekel* et *morin huur* (vièle-cheval), les luths *šanz* et *tovšuur* sont les instruments les plus utilisés.

2. Ensemble Moiseev : « Ensemble de danse populaire de l'URSS sous la direction d'Igor Moiseev », *Ansaml' narodnogo tanca SSSR pod rukovodstvom Igorja Moiseeva*.
 3. J'entends par ce terme « affectuel » décrire ce qui relève de « l'affect ».
 4. Hamayon décrit ainsi le « facteur charismatique » du chamane comme un modèle pour penser « la voie d'émergence par excellence des individualités » (Hamayon 1978, p. 3).
 5. 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.
-

RÉSUMÉS

Au croisement de l'anthropologie sociale et des arts du spectacle, cette thèse est consacrée à la transmission des 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 *bij bielgèè* (*bii biëlgee*, *biy biyelgee*), danse des Oïrates (Oirat, Oïrad ; 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 ».

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, the *bii biyelgèè*, 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 biyelgèè*, 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”.