



HAL
open science

Tsatsal, un geste rituel dans la danse ?

Raphael Blanchier

► **To cite this version:**

Raphael Blanchier. Tsatsal, un geste rituel dans la danse?: L'exemple de la chorégraphie d'inauguration du Naadam en Mongolie. Centre National de la Danse. Danses et rituels, pp.209-224, 2023, Recherches, 979-1097388-24-9. halshs-04557726

HAL Id: halshs-04557726

<https://shs.hal.science/halshs-04557726>

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

RAPHAËL BLANCHIER

Tsatsal, un geste rituel dans la danse ?

L'exemple de la chorégraphie d'inauguration
du Naadam en Mongolie

T*satsal* (ou *cacal*) est, en Mongolie, un geste rituel quotidien féminin ordinaire qui consiste à projeter, à des fins propitiatoires, des gouttelettes de produit laitier avec une spatule sculptée. Lors de la chorégraphie d'inauguration du Naadam (fête nationale) de 2013, en Mongolie, une partie des danseuses effectuent ce geste rituel dans le stade national, aux yeux de milliers de spectateurs. Or la littérature historique et ethnographique sur le Naadam, en se focalisant sur la dimension rituelle et festive de l'événement au détriment de la danse, échoue à rendre compte des complexités relationnelles de l'événement. Inversement, considérer la danse d'inauguration comme une simple chorégraphie décorative contourne la difficulté – et l'intérêt – théorique qu'il y a à penser le geste dansé dans son ambivalence. En recentrant l'analyse sur le geste d'aspersion *tsatsal* intégré dans la danse d'inauguration du Naadam, cet article suggère que l'ambiguïté entre danse et rituel est, dans ce type de contexte, constitutive de l'efficacité relationnelle de la danse.

ENTRE RITE DE RENOUVEAU ET FÊTE NATIONALE : LE NAADAM PEUT-IL ÊTRE PENSÉ SANS LA DANSE ?

En Mongolie, la fête nationale ou Naadam, parfois appelée le « Grand Naadam des Mongols », *Mongolyn Ih Naadam*, parfois « fête nationale » (*ulsyn bayar*), capture pendant quelques jours l'attention de la nation tout entière. L'ampleur de l'événement se combine étroitement à sa dimension nationale et instituée. Établi depuis le début des années 1920 à la date fixe du 11 juillet, le Naadam national commémore officiellement la victoire des forces révolutionnaires et indépendantistes sur la dictature sanglante de Roman von Ungern-Sternberg à Urga (l'ancienne Ulaanbaatar) et la proclamation d'un gouvernement indépendant et d'un nouveau régime le 11 juillet 1921¹. Le Naadam contemporain, toujours célébré à cette date pour la fête nationale, voit pourtant sa 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 gurvan naadam*).

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'hiver² ». 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 Roberte Hamayon, chez les Bouriates, peuple mongol de Sibérie, 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

1. Au début du ^{xx}e siècle, la Mongolie lutte pour son indépendance vis-à-vis du pouvoir sino-manchou, établi depuis la fin du ^{xviii}e siècle. Une série de révolutions et de changements de régimes, en écho notamment aux profondes perturbations qui touchent la Russie voisine après la révolution bolchévique de 1917, conduisent notamment à l'établissement d'une théocratie soutenue momentanément par les forces militaires de Roman von Ungern-Sternberg. Surnommé le « baron sanglant », il s'illustre par la violence de son mode de gouvernement. La Mongolie devient République populaire de Mongolie, sur le modèle de l'URSS et avec l'appui du nouveau régime, en 1924. Ce régime se maintient jusqu'à la « révolution démocratique » du début des années 1990, avec l'établissement d'une nouvelle constitution démocratique parlementaire en 1992. La date du Naadam est donc à la fois marquée par la célébration d'une victoire menant au régime socialiste et par le souvenir d'une indépendance nationale chèrement acquise.

2. Gaëlle Lacaze, « Rite de renouveau ou fête nationale : la lutte et le tir à l'arc dans les jeux virils mongols », *Études mongoles et sibériennes*, n^{os} 30-31, 1999-2000, p. 73-123, p. 77.

le frai des poissons et la reproduction des oiseaux³. 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 venir⁴.

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 1920⁵. 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, 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. De plus, 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.

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 ?

3. Roberte Hamayon, *La Chasse à l'âme : esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien*, Nanterre : Société d'ethnologie, 1990, p. 492-499.

4. Iwona Kabzińska-Stawarz, *Games of Mongolian Shepherds*, Institute of the History of Material Culture, 1991, p. 86, 93, 102 ; « Rite de renouveau ou fête nationale », art. cit., p. 81 ; Charlotte Marchina, « La course à la chance : hommes et coursiers en Mongolie », mémoire de maîtrise, université Paris Nanterre, 2009, p. 34.

5. Iwona Kabzińska-Stawarz, *Games of Mongolian Shepherds*, op. cit., p. 82 ; « Rite de renouveau ou fête nationale », art. cit., p. 78.

Il s'agit ici de repenser le rôle mobilisateur des événements publics, en particulier lorsqu'ils font appel à la danse tout en comportant une forte dimension « rituelle ». Émile Durkheim est l'un des premiers à avoir considéré les grandes cérémonies nationales comme des formes de rites séculiers⁶. Comme Marcel Mauss dans l'*Esquisse d'une théorie générale de la magie*⁷, 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 privilégié des approches sur cette question⁸. Cette perspective 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 propre⁹.

Pour répondre à la question de l'efficacité politique de la danse, ce texte se propose d'analyser la chorégraphie d'inauguration du « Grand Naadam » national comme événement public comportant des éléments chorégraphiques et rituels, au prisme de l'articulation sensible du contenu thématique de l'événement, d'une part, et des modalités de participation, de l'autre.

LA CHORÉGRAPHIE DE LA MONGOLITÉ

La cérémonie d'inauguration du Naadam est un moment complexe de l'événement, qui se déroule dans le stade national où auront lieu durant les deux jours suivants les tournois de lutte mongole, ainsi que la remise des prix des différentes épreuves (tir à l'arc, tir d'osselets, courses de chevaux). Durant près de deux heures, le matin du premier jour des festivités, elle comprend des discours officiels, un concert, mais surtout une chorégraphie grandiose qui débouche sur la formule rituelle « le Naadam commence ! » (*Naadam ehlee*). Cette chorégraphie occupe la totalité de la surface du grand stade et rassemble plusieurs centaines de danseurs professionnels, venus de tous les ensembles de danse de la capitale, sous la houlette d'un ou deux chorégraphes et d'un metteur en scène parmi les plus réputés du pays. En 2013, la chorégraphie du Naadam, qui occupe plus des trois quarts du temps d'inauguration, fait également appel aux militaires et policiers par centaines. Ceux-ci, habillés de *deel* (tenue mongole longue à pan croisé) orange ou blanc, sont disposés en un double rectangle tout autour du stade, de

6. Émile Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris: CNRS, 2007, p. 342 et suivantes, p. 600 et suivantes.

7. Texte republié dans Marcel Mauss, *Sociologie et Anthropologie*, Paris: PUF, 2003 [1950].

8. Voir Jean Cuisenier, *Penser le rituel*, Paris: Presses universitaires de France, 2006, p. 20-21.

9. Émile Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, *op. cit.*, p. 594 et suivantes, *Sociologie et Anthropologie*, *op. cit.*, p. 4 et suivantes.

manière à composer, autour de la vaste pelouse du stade, un cadre bicolore au sein duquel évoluent les danseurs. Dans la chorégraphie, les danseurs se déplacent pour former de grands motifs spatiaux, tels que des cercles concentriques, des spirales, des rectangles, des diagonales, destinés à être vus en léger surplomb, depuis les tribunes du stade. La gestuelle est empruntée à la « danse nationale mongole » (*mongol ündesnii büjig*), une pratique élaborée dans les années 1950 et 1960 qui intègre des gestes des danses mongoles locales, notamment des mouvements d'épaules et des mimes dansés issus du *bii biélgee*, dans une technique académique empruntée aux danses de caractère et au ballet russe. Les danseurs et danseuses, présents à égalité, portent des costumes de danse mongole, *deel* croisés mais plus amples, courts et légers, et de couleurs vives. Leur arrangement est chamarré, mais des unissons de couleurs se déploient parfois, localement, au gré des déplacements des danseurs. Les configurations spatiales sont visibles de toutes les tribunes, mais sont polarisées par la tribune d'honneur, face à laquelle se dressent, disposées en cercle sur un socle, les neuf bannières blanches de l'État mongol, veillées par des soldats de la garde républicaine. Enchâssée dans l'inauguration, cette chorégraphie déployée avec les moyens dansés propres à la danse nationale mongole sert à son tour de cadre au déploiement de divers éléments emblématiques de la nation mongole.

Adressée principalement à la tribune d'honneur, mais aussi aux spectateurs mongols et étrangers présents dans le stade, et à tous les spectateurs télévisuels potentiels en Mongolie et 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. J'y distingue quatre types d'éléments.

On y trouve tout d'abord 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 la garde républicaine. En second lieu 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 voltige) 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 que les sportifs qui s'apprêtent à concourir. Mais, au voisinage d'autres emblèmes comme les cavaliers, cette présentation des jeux virils prend également valeur d'emblèmes de la mongolité. Ainsi présentés sans être nommés et en grand nombre, les lutteurs apparaissent moins revêtus de l'aura individuelle



Les danseurs de *bii biélgee* s'avancent au centre du stade, juillet 2013.
Photo Catherine et Raphaël Blanchier.

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. On y trouve ainsi plusieurs arts particulièrement représentatifs des traditions mongoles et perceptibles comme tels par des traits saillants sont 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 biélgee* et la danse mongole nationale. Le *bii biélgee*, danse des Oirat ou Mongols de l'Ouest, se caractérise par ses mimes dansés évoquant la vie quotidienne des éleveurs nomades mongoles et l'expressivité du torse et des bras, les secousses d'épaules rappelant notamment l'allure du cheval. Renvoyant à la vie pastorale nomade – l'un des piliers de l'identité nationale mongole contemporaine – et inscrite en 2009 sur la Liste de sauvegarde urgente du Patrimoine culturel immatériel de l'humanité de l'Unesco, le *bii biélgee* est considéré comme une pratique remarquablement mongole.

La musique est exécutée par quelques-uns des plus grands artistes du pays, par exemple le groupe Altan Urag et le chanteur Lhagvasüren, et c'est donc dans une version d'excellence revendiquée que sont donnés à entendre les tubes de la musique mongole. Ces stars de la musique mongole effectuent d'ailleurs une cavalcade tout autour du stade, saluée au passage par des ovations enthousiastes du public. Les grandes figures illustrant, comme les lutteurs et les vainqueurs des courses, les sports et arts nationaux.



Le porteur du drapeau national fait cabrer son cheval à l'abord de la tribune d'honneur, acclamé à son passage, juillet 2013.
Photo Catherine et Raphaël Blanchier.

La danse véhicule quant à elle une illustration collective, même si elle se déploie de manière plus individuelle dans le choix des chorégraphes et metteurs en scène. Il est vrai que seuls les spectateurs mongols ou des spectateurs très bien informés sont susceptibles de reconnaître les « stars » ainsi présentées, ce qui laisse ouverte la question de leur reconnaissance par le public étranger. Cela n'empêche toutefois nullement le public international d'apprécier le spectacle ainsi que l'enchâssement des éléments emblématiques de la mongolité à différents niveaux.

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 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.

LA LIBATION *TSATSAL* DES DANSEURS, ENTRE RITE ET SPECTACLE

Le geste de la libation ou (littéralement) « aspersion » appelé *tsatsal* focalise une attention solennelle, presque retenue, au cœur de la cérémonie d'inauguration marquée par une démultiplication de l'attention : le spectateur, submergé et content, ne sait plus où donner de la tête. Au début de la chorégraphie, les danseurs, entrant par les portes des quatre coins du stade, se déploient en courant jusqu'à former cinq cercles concentriques répartis sur la pelouse. De chacun des cinq cercles, neuf danseuses émergent, porteuses d'une spatule rituelle, également appelée *tsatsal* ou « neuf yeux » (*èsön nüüd*) en raison des neuf 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, rouge. Pour un spectateur non mongol, le spectacle est prenant. Même s'il est en mesure de reconnaître en ce geste un rituel mongol, il 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 *tsatsal* est présent dans toutes les circonstances ritualisées de la vie mongole. Il est associé indifféremment aux rituels bouddhiques ou cha-



maniques, au culte des montagnes, au culte domestique et aux cérémonies à l'*ovoo*¹⁰ 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 en diverses occasions. 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 aux divinités de l'autel domestique. Le geste est 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

10. L'*ovoo* est un cairn de pierre, souvent marqueur d'un seuil du territoire (sommet, col, ligne de crête, ancienne frontière administrative, etc.), autour duquel sont pratiquées différentes actions rituelles, empruntant au bouddhisme et au chamanisme, en l'honneur de la terre ou des esprits des lieux (*savdag*).

La spatule aux « neuf yeux » pour effectuer la libation cacal.
Photo Catherine et Raphaël Blanchier.



Les danseuses s'extraitent de chaque cercle pour effectuer le geste de *tsatsal*, juillet 2013. Photo Catherine et Raphaël Blanchier.

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 *tsatsal*. Dans le *bii biëlgee*, ce geste est l'un des plus caractéristiques des danses à thème rituel. Cette danse de l'ouest pratiquée par des spécialistes, hommes et femmes, non professionnels, généralement sous la yourte nomade, possède en effet un répertoire de mimes dansés. Certains de ces mimes renvoient à des pratiques quotidiennes des éleveurs nomades des steppes, telles la préparation du feutre ou du cuir, la chevauchée, la couture, etc. D'autres donnent à voir des gestes rituels comme celui de la prière, mains jointes successivement apposées au front, aux lèvres et au thorax, ou celui de l'aspersion/libation rituelle *tsatsal* qui nous intéresse ici. Toutefois, 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.

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 tenues, l'ampleur du geste s'inscrivent pleinement dans l'esthétique scénique, académique et visuelle (faite pour être vue et appréciée de loin pour son investissement très dessiné de l'espace) de la danse mongole nationale, par opposition à celle du *bii biëlgee* dont les

mouvements sont moins fluides et de moindre ampleur. Malgré cette dimension dansée, ni le changement de contexte ni la synchronicité des danseuses ni l'inclusion du geste dans des motifs géométriques chorégraphiés n'ôtent vraiment au geste sa valeur rituelle. De fait, celle-ci traverse aussi bien le cadre événementiel que le statut des danseurs dans l'événement et colore d'ambivalence la relation entre danseurs et spectateurs, invitant à déplacer l'analyse et à voir dans la chorégraphie du Naadam plus qu'une danse.

Ici, le geste d'aspersion est effectué à l'aide de spatules et non seulement figuré par des mouvements de la main comme dans le *bii biëlgee*. Cela ne constitue pas, en soi, un indice probant de la dimension rituelle de ce geste, puisqu'il m'est arrivé de voir des gestes dansés de libation agrémentés de l'usage de cet 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 du groupe. 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 biëlgee*. 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, pour ce type d'occasions rassemblant la nation tout entière, le geste rituel de chacun soit 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 Michael Houseman¹¹, une action rituelle peut être définie comme une action stipulée de nature à agir sur les dispositions¹² des acteurs eux-mêmes (action (A) > disposition (D)), tandis que le spectacle est une action de certaines personnes (danseurs) de nature à agir principalement sur les dispositions d'autres personnes (spectateurs). La mère de famille mongole qui fait la libation au quotidien 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, qui est impliquée dans le geste. Son action, stipulée, affecte ses dispositions (A > D); on se situe bien dans un cadre rituel.

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. On peut imaginer que, de la même façon, les danseurs sont légitimement affectés par le fait d'exécuter un geste rituel. Toutefois, dans la perspective pragmatique qui est celle que j'emprunte à Houseman, cette dimension ne paraît pas essentielle pour définir les présupposés pragmatiques singuliers propres à l'action de type «spectacle». Même si elle n'en est évidemment pas absente, elle en constitue plutôt un aspect dérivé qu'un composant définitoire de la relation spécifique qu'elle implique avec le spectateur. Pour le dire autrement, que le danseur soit ou non effectivement affecté par sa propre danse ne revêt qu'une importance relative dans l'appréciation du spectateur de sa performance comme étant un «spectacle» au sens ci-dessus¹³. 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 limitées 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.).

11. Michael Houseman, « Vers un modèle anthropologique de la pratique psychothérapeutique », *Thérapie familiale*, vol. 24, n° 3, 2003, p. 289-312, p. 296 et suivantes.

12. Il faut comprendre ici le terme dans un sens large, englobant ce qui, dans d'autres perspectives épistémologiques, peut recouvrir tout ce qui est de l'ordre des intentions, des émotions, des ressentis, de l'intériorité des agents.

13. Elle peut, en revanche, affecter l'appréciation du spectateur en termes qualitatifs (si c'est un bon ou un mauvais spectacle), indépendamment de sa reconnaissance des modalités de la situation dans laquelle il est impliqué (c'est un spectacle *vs* c'est la vie ordinaire *vs* c'est du rituel, etc.). Il convient en outre de préciser qu'il s'agit ici de définir des types d'interactions en fonction des présupposés pragmatiques qui les sous-tendent, plutôt que des situations à part entière, étant entendu que celles-ci sont bien souvent composées d'un mélange de ces « cadres », pour reprendre la terminologie d'Erving Goffman (*Les Cadres de l'expérience*, Paris : Minuit, 1991).

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 ?

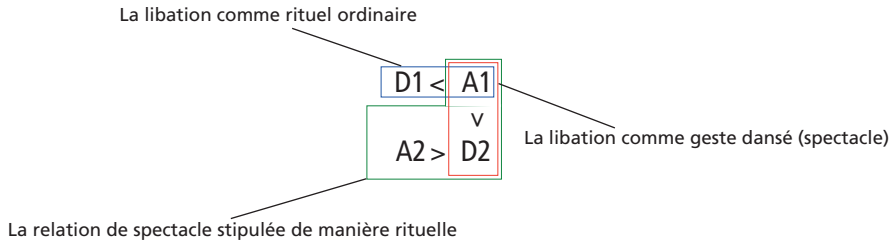
Le geste de libation est ici avant tout un geste dansé. Sa beauté, son élégance, son ampleur, le fait qu'il soit exécuté par des danseuses vêtues de tenues harmonisées à l'unisson et intégré à une chorégraphie ornementale soignée en fait aussi un spectacle. L'action des danseurs, en ce sens, vise avant tout à toucher les spectateurs. Soit 1 désignant le danseur et 2 le spectateur, A l'action et D la disposition, on pourrait alors schématiser la danse comme spectacle par la formule suivante : $A1 > D2$. 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 peut l'observer, par exemple, lorsque des touristes se pressent 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 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.

En effet, le spectacle n'est pas seulement une action des danseurs à destination des spectateurs, passifs, mais implique des formes d'action de ceux-ci, ne serait-ce que par le mode d'attention qu'ils doivent mobiliser ou mobilisent effectivement : la position perceptive des spectateurs est un élément clé de la situation spectacle. La double dimension visuelle, d'une part, kinesthésique et synesthésique, de l'autre, est particulièrement mise en jeu dans le cas de la danse. Dans le cas de l'inauguration, les spectateurs sont ainsi susceptibles d'être touchés par les dessins mouvants engendrés par les configurations des danseurs sur la pelouse, par le tableau visuel provoqué par les costumes et les alternances de couleurs, par

le « bain » ambianciel et sonore, voire d'autres sensations comme les odeurs, les sensations de chaleur, de foule, etc. de la cérémonie, ou encore par l'appréciation et la reconnaissance esthétique et sémantique des gestes dansés. Cette appréciation est manifestée concrètement par des attitudes appréciatives convenues, souvent contagieuses, du public : orientations du regard, tensions posturales ou encore applaudissements, cris et interpellations, *standing ovations*, etc.

La danse 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, un peu comme dans un théâtre, 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 les actions (dansées) des danseurs affectent les spectateurs (A1 > D2) tandis que les réactions, par exemple applaudissements ou huées, des spectateurs affectent en retour les danseurs (A2 > D1), 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. En témoignent en particulier la dimension contagieuse des réactions du public, le caractère non élaboré et très convenu des appréciations verbales du Naadam recueillies dans les tribunes (« c'était une belle cérémonie », « c'est un beau Naadam ») et le fait que chacun dans le public réagit aussi sous les yeux de ses pairs. Pour le spectateur mongol du Naadam, les réactions et appréciations individuelles, idiosyncratiques (en particulier si elles étaient négatives¹⁴, mais pas seulement), verbales et non verbales, ne sont pas pertinentes ni recherchées, dans ce type de contexte. Le spectateur mongol prend la place de spectateur parce qu'elle lui est assignée par le cadrage rituel de l'événement. La relation de « délégation » peut donc être définie comme « spectacle stipulé » au sens de la stipulation rituelle : la relation de spectacle doit alors être comprise comme 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

14. S'il est en général mal vu d'exprimer une appréciation négative en Mongolie, les spectateurs que j'ai rencontrés sont néanmoins parfaitement capables de partager des critiques précises, et pas toujours tendres, sur un spectacle dont certains aspects leur ont déplu... hors Naadam et contextes semblablement ritualisés.



La « délégation » comme spectacle stipulé. A = actions,
D = dispositions, 1 = danseurs, 2 = spectateurs.

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.

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 substitue au spectacle. En réalité, le Naadam reste aussi appréciable par les Mongols en tant que spectacle. Le spectacle, pour eux, 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 au sens où ils occupent une position décisive dans une relation définitoire d'une modalité relationnelle.

SE SENTIR SOI EN SE VOYANT AVEC LES YEUX D'UN AUTRE

Le titre de Paul Ricœur, « soi-même comme un autre¹⁵ », pourrait servir d'épigraphie à ce texte. 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 semblent d'abord faits pour des spectateurs étrangers. En effet, à travers le rituel du Naadam, la nation mongole se donne à voir à elle-même à travers une chorégraphie grandiose rassemblant, dans un espace-temps réduit et clos, les principaux emblèmes, politiques et culturels de la nation mongole. Le public mongol voit donc se déployer

15. Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris: Seuil, 1990.

les emblèmes de 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, si l'on décide de prendre au sérieux le « comme » de l'expression « comme un autre », la réalité pragmatique semble plus complexe : les Mongols ne sont pas des spectateurs étrangers, même si une partie de leur activité de spectateur rejoint celle de ces derniers. Sans doute les Mongols qui assistent au Naadam diffèrent-ils *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 socioculturel 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 un 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 en son nom propre et la légitimité des danseurs à l'exécuter. 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 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 étrangers ne traversent pas exactement la même expérience, quel que soit leur degré de connaissance de la Mongolie par ailleurs.

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 Ricoeur : 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 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, et ce dans un double sens : 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. Être spectateur suppose une réflexivité qui est renforcée non seulement dans l'interaction danseur-spectateur, mais aussi par les interactions entre les spectateurs. La disposition et les dimensions des tribunes du stade organisant le positionnement des spectateurs rendent leurs réactions immédiatement visibles et perceptibles aux yeux et aux sens des uns et des autres. D'une part, les spectateurs font aussi partie du spectacle, en contribuant à la composition chamarrée des tribunes, qui apparaissent ainsi comme le prolongement des costumes chamarrés des danseurs, sur la pelouse du stade. D'autre part, on observe un effet d'entraînement mutuel dans des façons d'orienter l'attention vers tel ou tel élément du spectacle : ainsi, je me suis rendu compte de la présence des cavaliers dans le stade au moment où j'ai perçu 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 de spectateurs substituant à l'appréciation esthétique du Naadam (« le Naadam est beau », *Naadam saihan bolloo*) 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.