

Secrets divulgués, danses cachées : trois utilisations de Facebook par des danseurs mongols

Raphaël Blanchier¹

[Résumé] Cet article interroge la notion de secret dans les pratiques dansées mises en ligne sur le web, à travers l'exemple des danses mongoles. L'auteur part du constat que, sur le terrain, les danseurs sont réticents à laisser filmer leurs danses par l'ethnographe, par crainte de voir leur patrimoine culturel divulgué sans contrôle sur internet. Or, avec la pandémie de Covid-19, tous se sont mis à publier sur Facebook, sans restriction d'accès, les « secrets » de leurs danses. À travers la coexistence d'usages diversifiés d'internet, la divulgation révèle autant par ce qu'elle montre que par ce qu'elle s'évertue à garder caché. Le cadre théorique de cet article, inspiré d'une anthropologie pragmatique du secret rituel, permet d'interroger la nature des savoirs en danse. Le choix de trois cas sur Facebook amène des hypothèses sur l'utilisation des médias numériques par les acteurs de terrain dans une dialectique de divulgation et de secret.

Mots-clés : danse, Mongolie, *bii biëlgee*, Facebook, secret, patrimoine culturel immatériel

Secrets disclosed, dances hidden: three uses of Facebook by Mongolian dancers

[Abstract] This article questions the notion of secrecy in online dance practices, through the example of Mongolian dances. The author starts from the observation that, in the field, dancers are reluctant to let the ethnographer film their dances. However, with the Covid-19 pandemic, everyone began to publish on Facebook, without restriction of access, the “secrets” of their dances. Through the coexistence of diverse uses of the Internet, disclosure reveals as much by what it shows as by what it strives to keep hidden. The theoretical framework of this article, inspired by a pragmatic anthropology of ritual secrecy, allows us to question the nature of knowledge in dance. The choice of three cases on Facebook leads to hypotheses on the use of digital media by actors in the field in a dialectic of disclosure and secrecy.

Keywords: dance, Mongolia, *bii biyelgee*, Facebook, secrecy, Intangible Cultural Heritage

Nuuts : « c'est un secret ». Par ce mot m'avait parfois été interdit, sur mon terrain en Mongolie, l'accès à mon objet d'étude, les danses mongoles. L'argument sous-jacent à ce secret était pluriel et complexe. Il tenait d'une part à la nature « patrimoniale » de la danse. La danse, spectaculaire par principe, c'est-à-dire destinée à être vue par un spectateur, était abondamment visible, mais ses secrets de fabrication, en quelque sorte, ne devaient pas être livrés à un étranger, non mongol, qui risquait, sous couvert de recherche, de se l'approprier. D'autre part s'y greffait une dimension économique : ce savoir spécialisé relevait d'une compétence qui se faisait chèrement monnayer, surtout à un étudiant-chercheur étranger qu'on imaginait sans doute plus riche qu'il n'était. À l'intersection de ces deux arguments, une des inquiétudes majeures de mes interlocuteurs concernait enfin la possible diffusion des vidéos obtenues (faites ou collectées)

¹ Université Clermont Auvergne, ACTé, France.

sur le terrain sur internet, d'une manière qui échapperait à leur contrôle. Pour le jeune ethnographe débutant que j'étais alors, un des refus les plus mémorables que j'ai essuyé lors de ma première enquête en 2010 concernait la possibilité d'assister à, et éventuellement de filmer, les « exercices » (*dasgal*), c'est-à-dire l'entraînement, inventés et dispensés par la célèbre chorégraphe Momo² aux danseurs de sa compagnie. Au-delà de ma propre situation de jeune enquêteur, les pratiques de danses mongoles, avec leurs mouvements d'épaules et du haut du torse, leurs évocations mimées de l'allure du cavalier et des activités des éleveurs nomades des steppes, et leur variabilité ethnique (voir infra), se présentent volontiers comme l'objet d'un savoir à protéger, entouré de secrets.

Cet épisode m'est revenu en mémoire au moment du confinement total du printemps 2020, qui toucha la Mongolie autant que la France. En avril 2020, Momo, si protectrice de ses exercices, se mit, comme beaucoup d'autres artistes à travers le monde, à confier à sa page Facebook des tutoriels de sa pratique, c'est-à-dire, rien moins qu'à livrer ses fameux exercices secrets de manière gratuite et accessible à tous les abonnés de sa page. Avec internet, mais plus encore avec l'impossibilité de maintenir une pratique de studio, les secrets d'hier semblaient désormais publiquement livrés à tous. Que nous révèle cette divulgation soudaine d'un des secrets apparemment les mieux défendus de la danse mongole ? Elle répond certes à un mouvement global de transposition en ligne des pratiques dansées en réponse aux mesures de confinement liées à la crise sanitaire du Covid-19. Toutefois, ce qui m'intéresse ici est moins le contenu ainsi révélé que l'économie du secret et de la divulgation qui sous-tendent ces processus de révélation de la danse via internet.

La question des savoirs en danse à l'âge d'internet peut s'aborder, c'est l'hypothèse proposée ici, en empruntant aux approches pragmatiques et cognitives en anthropologie du rituel leur analyse des mécanismes du secret rituel, qui mettent l'accent moins sur le contenu gardé secret que sur les modalités de mise en œuvre du secret. Je me place ici, plus particulièrement, dans la continuité de ce que Fredrik Barth nomme une « épistémologie du secret » (Barth, 1975). Dans cette « sociologie de la connaissance » (*sociology of knowledge, ibid.*), l'analyse des sept grades successifs d'accession au savoir initié chez les hommes Baktaman conduit l'auteur à faire porter l'accent, dans l'analyse de la transmission des savoirs rituels, moins sur le contenu de la connaissance transmise que sur le phénomène d'élaboration sociale de la nature ésotérique des savoirs en question³. Ainsi, chaque étape de l'initiation conduit moins à la révélation d'un secret supplémentaire qu'à construire le savoir initiatique comme toujours dans l'attente d'une révélation à venir. Ce faisant, l'initiation révèle moins des savoirs secrets qu'elle ne contribue à enchâsser les perspectives de savoir dans une économie graduelle du secret. Jean Jamin décrit de même l'initiation rituelle comme « plus un dispositif de reconnaissance que de connaissance, de pouvoir que de savoir » (1977 : 121) et invite à

² Les noms de plusieurs protagonistes de l'article (Baram, Cash, Ekié, l'association Lakhu, et Momo) ont été changés.

³ Voir aussi Boyer (1986) qui évoque la circularité des opérations de divination, à partir notamment de la recherche menée par Zempléni chez les Mundang.

prêter attention à « la dialectique du silence et de la parole » (*Ibid.* 50), « les mécanismes de rétention du savoir, la constitution des secrets, les « lois du silence » » (*Ibid.* 47-48).

Michael Houseman élabore un modèle articulant plus précisément révélation et dissimulation dans les logiques épistémologiques des processus rituels. Il met en valeur, dans le rituel d'initiation masculine So des Beti du Cameroun, l'articulation étroite entre ce qu'il nomme le secret tu et le secret exhibé (Houseman, 2012). Le secret exhibé est l'évidence communément partagée, par les initiés comme par la population des non-initiés, que l'initiation masculine est et doit rester un secret pour ces derniers, et en particulier pour les femmes. Ici, les femmes adhèrent à l'idée de l'initiation comme secret masculin par le biais de dispositifs de communication sonore, dont elles sont partie prenante, visant à les tenir écartées des actions secrètes des initiés. Ce qui tient les non-initiés en dehors du secret est la mécanique du secret exhibé. Mais ce qui tient les initiés à la solidarité du secret gardé sur l'initiation est de l'ordre du secret tu, et ne se déploie pas exactement là où les non-initiés le perçoivent. Garder le secret tu de manière à renforcer l'asymétrie des participants (initiés vs. non-initiés) et à légitimer la position autorisée des initiés sur la base de savoirs révélés entre eux et connus d'eux seuls et inconnaissables pour les non-initiables, suppose précisément ce déplacement, étroitement articulé, entre secret exhibé et secret tu.

L'enjeu théorique est de voir comment ce modèle, élaboré dans le cadre de l'anthropologie du rituel, peut être transposé d'une part à l'objet danse, de l'autre aux médias numériques. Plus largement, il s'agit d'inscrire cette réflexion autour des rapports entre danse et numérique dans le contexte plus large des recherches sur la transmission des savoirs, en reposant en particulier la question, évoquée par Lave et Wenger (1991 : 100), de l'accessibilité des savoirs, et, dans le même temps, celle de leur inaccessibilité. L'hypothèse défendue ici portera précisément sur ce projet de redessiner, à l'échelle des exemples présentés ici et à l'aune de ce modèle emprunté au champ des études sur le rituel, les contours d'une anthropologie des savoirs en danse.

L'objet de cet article est de prendre au sérieux l'économie dialectique de la divulgation et du secret dans les pratiques dansées sur internet. Pour cela, je propose, après un rapide tour d'horizon des danses mongoles, d'approfondir trois cas de figure complémentaires, abordés à travers le suivi de leurs publications Facebook, rendu possible par mon statut d'« ami » Facebook de longue date. Le premier est une association de promotion du *bii biëlgee*, forme locale, patrimonialisée des danses mongoles, qui utilise principalement Facebook comme lieu de publicité pour ses cours de danse. Le second est cette chorégraphe qui s'était montrée par le passé particulièrement attachée à garder ses exercices de danse mongole secrets (interdiction de les voir, a fortiori de les filmer), et qui, au moment de la pandémie, s'est mise à publier régulièrement des capsules de petits « cours » de danse où elle divulguait publiquement et gratuitement, sur une page créée à cet effet, ses exercices. Le troisième est un chorégraphe depuis toujours particulièrement actif dans la diffusion de vidéos sur la toile, mais dont les choix de publications portent plutôt sur des danses autres que mongoles.

1. Les données du numérique

L'analyse de la vie sociale sur la toile est de mieux en mieux balisée. Ethnographie en ligne ou netnographie, je choisis de retenir de la littérature sur ce sujet deux angles d'approche. Tout d'abord, il s'agit de prendre en compte la place des médias numériques dans le quotidien (Pink *et al.*, 2015). Cela implique d'une part de reconnaître la part croissante du numérique dans notre vie personnelle comme dans celle de nos interlocuteurs « de terrain », et en somme comme une dimension incontournable de nos travaux de recherche. Je ne mentirai guère en disant que je me suis inscrit et suis resté inscrit sur Facebook en grande partie parce que j'y ai vu une façon plus commode que le téléphone, les emails ou Skype, de rester en contact avec des amis et interlocuteurs du terrain mongol après mon retour en France, intuition qui s'est avérée plutôt fondée. D'abord présent sous mon prénom et nom d'origine, j'ai renommé mon profil d'après le nom mongol que m'avaient donné des amis, pour des raisons circonstancielles extérieures à mon rapport à la Mongolie. Ce masque non anonyme m'a permis à la fois d'être accepté et de naviguer discrètement.

En second lieu, la perspective offerte par Horst et Pink invite à replacer l'usage des médias numériques dans le contexte plus large d'une vie culturelle et sociale hors toile, selon une approche parfois qualifiée de « non-media-centric » (Morley, 2009 : 114-116) ou de « non-digital centric-ness » (Pink *et al.*, 2015 : 9). Dire cela n'est pas anodin. En effet, si une vie intéressante anime la toile dans les milieux de danse mongole, il paraît en revanche délicat d'espérer en comprendre les enjeux sans la rapporter aux dynamiques qui se jouent offline. Ainsi, la divulgation par Momo, en mars 2020, de ses exercices de danse, pourrait passer tout à fait inaperçue dans le flux de tutoriels en danse parus à cette période-là, de partout dans le monde. Or, rapporté à l'ensemble du contexte patrimonial et artistique qui imprègne ces questions de protection et de diffusion des danses à l'étranger, son acte devient révélateur de questionnements anthropologiques plus vastes.

Mon terrain sur place est antérieur de plusieurs années à mon intérêt pour le média numérique. C'est surtout à partir de 2018 que j'ai commencé à voir dans Facebook plus qu'un outil pour garder le contact avec le terrain, et prêté un œil plus attentif aux éléments dansés qui circulaient par ces médias. Toutefois, le présent article n'est pas, à proprement parler, fondé sur une netnographie⁴. Je n'ai pas construit, ni mis en place, de « terrain en ligne ». J'ai bien plutôt saisi l'opportunité de mon accès à certaines pages Facebook pour en analyser, avec en toile de fond ma connaissance des milieux de danse mongole, les dynamiques de présentation de soi (Goffman, 1973) et de partage ou, le cas échéant, de non-partage qui les sous-tendent.

La Mongolie est dotée d'un réseau internet depuis 1996. Toutefois, jusque dans les années 2010, la population doit se rendre dans des Cybercafés, accessibles uniquement

⁴ Au sens strict où l'emploi par exemple Kozinets (2009), le terme renvoie à une ethnographie en ligne des communautés, réseaux et cultures propres à la Toile, mais il désigne aussi de plus en plus souvent, au sens large, toute pratique d'ethnographie en ligne.

à la capitale et dans les plus grandes villes de province, ou éventuellement sur le lieu de travail, pour y avoir accès. La démocratisation du smartphone, doté d'un accès réseau à internet, survenue entre 2011 et 2013 pour la Mongolie, change la donne. D'après Anna Dupuy et Isaline Saunier⁵, les utilisateurs d'internet dans les campagnes mongoles sont passés de 300 en 2006 à 12 000 en 2013. Cette progression peut notamment être attribuée au programme e-Mongolia, financé par la banque mondiale. Il permet de doter toutes les régions mongoles d'un réseau internet également accessible aux téléphones portables de type smartphones, qui connaissent un boom considérable dans ces mêmes années. Même si les 25-34 ans sont les utilisateurs majoritaires, on note une certaine parité dans les classes d'âge comme entre les hommes et les femmes. Les opérateurs téléphoniques mongols offrent souvent un accès gratuit à Facebook, permettant de s'y connecter depuis son smartphone sans dépenser son forfait internet. Cela explique qu'aujourd'hui encore il fasse figure du réseau social le plus utilisé en Mongolie. Ces chercheuses rappellent qu'aujourd'hui « plus de 3 millions de personnes utilisent un smartphone et que 2,25 millions de Mongols sont actifs sur Facebook, soit plus 70 % de la population, ce qui en fait le pays à faible revenu avec la plus forte proportion d'utilisateurs de Facebook. » Les danseurs, dans leur diversité (danseurs professionnels et amateurs, chorégraphes, enseignants, associations et écoles de danse, etc.) ne font pas exception à la règle. De ce fait, le présent article se concentre sur des exemples d'utilisation de Facebook.

Toutefois, là encore, il convient de souligner d'emblée la diversité des usages qui sont mis en œuvre derrière l'apparent consensus sur l'usage de ce réseau social largement majoritaire. D'une part, nonobstant le nombre d'utilisateurs officiels, on peut noter, sans qu'il soit possible de quantifier cela exactement, une nette asymétrie entre les danseurs de *bii biélgee* et les acteurs du monde de la danse professionnelle. Les premiers, souvent assez âgés, habitant dans des zones rurales où le réseau est plus fragile, n'utilisent Facebook que de manière très irrégulière, voire intermittente ou pas du tout après leur inscription (souvent à la requête d'un membre plus jeune de leur famille). Les seconds, qu'ils soient de la capitale ou de province, en font au contraire un usage sinon systématique, du moins assidu et clairement intentionnel, affichant des choix de présentation de soi, de communication et d'image publique affirmés.

2. Tour d'horizon des danses mongoles

L'appellation « danses mongoles » (*mongol büjig*), parfois « danses populaires mongoles » (*mongol ardyn büjig*) ou « danses nationales mongoles » (*mongol ündesnii büjig*) recouvre sous une apparente unité deux pratiques voisines et opposées. Le *bii biélgee* est une danse de l'Altaï mongol transmise et pratiquée de manière non professionnelle dans le cadre familial et festif, chez les populations de Mongols Oïrad (parfois appelés Mongols de l'Ouest) et inscrite sur la Liste de sauvegarde urgente du Patrimoine cultu-

⁵ Dupuy A., Saunier I., « Médiations numériques et nouvelles technologies en Mongolie », communication au colloque *Terrains mongols en perspective*, 19-20.11.2021, Paris, Inalco.

rel immatériel de l'UNESCO en 2009 ; elle comporte de ce fait une forte valeur patrimoniale autour de laquelle se cristallisent parfois des revendications identitaires⁶. Elle est localement associée à une valeur d'authenticité et qualifiée « d'art authentique » (*yazguur urlag*). La danse mongole scénique est, elle, une pratique professionnelle, nourrie d'une technique corporelle et d'une visée esthétique empruntées au ballet russe et aux « danses populaires » du chorégraphe soviétique Igor Moïseïev. Élaborée dans les années 1950 -1960 dans le cadre de l'Ensemble de danses et chants populaires mongols, elle vise à donner de la Mongolie une représentation chorégraphique unifiée. Ces deux « danses mongoles » coexistent et s'influencent mutuellement, comme des « traditions parallèles » (Shay, 2002)⁷. Mes interlocuteurs oïrad, reconnus comme détenteurs de *bii biêlgee* par les instances patrimoniales, selon la définition de l'UNESCO, expriment fréquemment, en entretien ou en conversation informelle avec moi, leur agacement devant la tendance des chorégraphes de danse mongole scénique à utiliser indûment le terme *bii biêlgee* pour désigner des pratiques professionnelles de danse mongole inspirée du *bii biêlgee* oïrad patrimonialisé. Ils reconnaissent toutefois que certaines personnalités du milieu chorégraphique se sont emparées du *bii biêlgee* avec plus de justesse que d'autres. Certains parlent alors de « *bii biêlgee* scénique » (*taizny bii biêlgee*). De manière paradigmatique, la chorégraphe Nanjid, née en 1930, et formée à la danse mongole scénique, a été une des actrices majeures de la patrimonialisation du *bii biêlgee*, mais aussi d'un regain d'intérêt des milieux professionnels pour cette danse. Elle a contribué à former quelques-uns des chorégraphes de danse mongole les plus influents de la génération actuelle (ceux qui ont entre quarante-cinq et soixante ans à ce jour), dont Momo, dont il est question après.

Avec cette grande dichotomie et ces formes intermédiaires, qui constituent le sous-bassement d'une forme de « protectionnisme » tel qu'évoqué au début, les danses mongoles constituent un objet particulièrement opportun pour réfléchir aux questions d'appropriation culturelle et de propriété intellectuelle. La dualité *bii biêlgee* / danse mongole scénique est en effet sous-tendue, tout au long de mes négociations de terrain, par une autre polarité. D'un côté, considérer la danse comme un patrimoine culturel immatériel conduit à y voir un bien collectif à protéger de toute appropriation culturelle par les étrangers (Haig-Brown, 2010) en même temps qu'une source de fierté nationale⁸. La publicisation des danses mongoles passe aujourd'hui par l'accessibilité de vidéos sur internet. De l'autre, dans un pays où la réglementation sur les droits d'auteur reste embryonnaire, se dessine une revendication à protéger ses productions artistiques et pé-

⁶ Baatarnaran, Ts., « *Huvaalcah Uu, Ügüi Yu: "Biêt Bus Soëlyn Öv"-iin Tuhai Mongolchuudyn "Margaan"* [Partager Ou Non : Une Dispute Mongole à Propos Du Patrimoine Culturel Immatériel] », communication au colloque Espace et patrimoines mongols, 10-13.05.2012, Paris, Inalco.

⁷ Une telle dichotomie s'ancre notamment dans l'histoire socialiste de la Mongolie, République Populaire de 1924 à 1992, et dans la construction des politiques culturelles et des catégories artistiques et épistémiques qui en découlent. Ces aspects sont traités en détail dans Blanchier, 2018, 2022.

⁸ Cf. Blanchier R. « Combien vaut le *bii biêlgee* ? Négociations et marchandages d'un patrimoine dansé mongol », communication lors de la journée d'études *Industries culturelles globalisées*, 05.10.2021, université Paris1-IREST, Paris.

dagogiques, dans une logique d'« industries culturelles » (Forsyth, 2012). Mais, comme le soulignent plusieurs anthropologues de la musique (Guillebaud, Stoichita, Mallet, 2010) ou de la danse (Kraut, 2010), il est en réalité assez difficile de déterminer ce qui relève objectivement de l'invention et de l'emprunt créatif dans les arts performatifs. Le parti-pris le plus sage revient souvent à analyser d'une part la façon dont chaque acteur se positionne par le biais d'internet dans un champ donné (Djebbari, 2018), de l'autre les revendications de propriété ou les refus de laisser autrui s'approprier un savoir donné.

3. Lakhu : la promotion du patrimoine au service de l'école de danse

Lakhu est, derrière la page Facebook, le nom d'une association, mais au début je l'ignore. Ses posts apparaissent sur ma page à partir de mon retour de mon dernier terrain en Mongolie, en 2018, et viennent à ma connaissance via des « Like » d'amis (européens ou mongols) intéressés par les danses mongoles. La page m'apparaît d'abord comme un lieu de partage, voire d'échange, d'informations, de données en tous genres autour du *bii biêlgee*. On a à première vue affaire à une page de promotion du patrimoine oirad, en particulier du *bii biêlgee*, comme le montrent ces quelques aspects caractéristiques.

Tout d'abord, la pratique dansée est toujours présentée au sein d'un ensemble d'éléments de patrimoine culturel plus vaste. Sur cette page, comme dans les différents textes, vidéos ou discours locaux valorisant le *bii biêlgee*, on trouve non seulement des démonstrations de danse *bii biêlgee* en costume, mais des morceaux joués à la vièle-cheval (*morin huur*), des photos de costumes ou d'ornements (en particulier un post dédié aux ornements des coiffes torguud). Lakhu s'insère également dans un réseau de promotion patrimoniale large, aux antipodes des rivalités implicites entre associations que j'aie pu percevoir sur le terrain. J'y retrouve, occasionnellement, des photos tirées de livres que je connais, des affiches d'autres associations de promotion du *bii biêlgee*, des photos ou vidéos de personnes que j'ai fréquentées lors de mes terrains.

Sur cette toile de fond, Lakhu se donne à lire comme une émanation de l'identité oirad, et plus précisément torguud, un des sous-groupes oirad. Le terme *Lakhu* renvoie au nom d'une danse emblématique du répertoire de *bii biêlgee* de l'ethnie torguud, qui peuple le district de Bulgan, dans la province de Hovd. Une photo d'une statue récente (2015) érigée au centre de province de Hovd par des mécènes de Bulgan et des associations de promotion de la culture torguud, représentant le héros de cette danse, est publiée à plusieurs reprises sur le fil de Lakhu. Sont montrées des vidéos de cette danse ou d'autres danses du répertoire torguud, effectuées par des enfants ou des adultes en costume torguud, sous la yourte, et filmées récemment, mais aussi des vidéos issues des archives audiovisuelles nationales représentant des danseurs de *bii biêlgee* torguud décédés aujourd'hui (non sourcées, mais que je reconnais pour les avoir fait copier en 2014). Adopter ce nom, *Lakhu*, positionne son détenteur d'emblée en militant de la culture oirad, et en particulier du *bii biêlgee*. Mais surtout, en s'ancrant précisé-

ment dans une référence à une identité ethnique donnée, et en donnant à voir cette page comme une émanation de la culture torguud (enchâssée dans la valorisation du patrimoine oirad), Lakhu rejoue une des stratégies d'authenticité les plus fréquentes des danseurs de *bii biêlgee* sur le terrain. Comme suggéré par Makovicky, c'est moins la « forme » même des produits culturels qui permet la revendication d'authenticité, que la présentation de soi comme issue d'un groupe oirad en particulier (Blanchier, 2018). Être détenteur de *bii biêlgee*, c'est d'abord être issu d'un groupe ethnique qui le pratique, par opposition au fait de danser du *bii biêlgee*, ce que tout un chacun pourrait apprendre dans un cours de danse – mais il le ferait alors de manière non authentique.

Lakhu ne se contente pas de relayer des vidéos, des informations, des publications en lien avec le *bii biêlgee*. L'association semble aussi étroitement associée à un festival de *bii biêlgee* intitulé *Naarich biilich*, termes issus d'un chant oirad d'appel à la danse, et là encore forts marqueurs d'authenticité. Comme les festivals des arts « authentiques » (*yazguur*) oirad auxquels j'ai pu assister en Mongolie, celui-ci décline des morceaux de danse, effectués par des individus en solo ou en petit groupe, un maître et quelques disciples, un parent et son ou ses enfants, plusieurs enfants du même âge. Si en 2019, Lakhu relaie quelques photos et informations de ce festival, l'édition 2021 est, elle, entièrement disponible en ligne, du fait du Covid. Chaque prestation est intégralement filmée et dûment étiquetée, identifiée par le nom et prénom des participants, leur origine ethnique et territoriale, et le nom de la danse (parfois simplement *bii biêlgee* de tel groupe ethnique). Le festival met aussi ces participants en compétition les uns avec les autres, et offre des prix. On retrouve, transposé sur la toile, le modèle des festivals des « arts authentiques » (*yazguur urlag*) amorcés dans les années 1980 sous le patronage du compositeur Jantsannorov (Marsh 2009), qui connaissent une recrudescence forte à partir des années 2010, avec l'impulsion apportée aux pratiques patrimoniales oirad par les inscriptions à l'UNESCO du *bii biêlgee* et de plusieurs autres pratiques. Lakhu se donne à lire comme un artisan du revivalisme oirad contemporain.

Toutefois, au fur et à mesure que la page de Lakhu se révèle à moi, je découvre que la structure porteuse est en réalité une école de danse privée ou « centre d'apprentissage de la danse » (*büjgiin surgaltyn töv*), dispensant des cours de *bii biêlgee*, mais aussi d'autres danses de tous styles (ballet classique, jazz, danses urbaines, danses de salon, etc.). Entre les vidéos de *bii biêlgee* sont insérées, dans une continuité permise par le média numérique, mais surprenante pour l'ethnographe familier du terrain, des vidéos d'enfants en train de secouer les épaules (mouvement de *bii biêlgee*), de petites filles en tutu dans un studio de danse, des adolescents faisant un tango de compétition, ou encore de tout petits enfants en train de s'étirer sous la guidance de leur professeur (au visage alors coupé par le cadrage). Les textes accompagnant les vidéos permettent d'identifier sans ambiguïté des aperçus de cours dispensés au « centre d'apprentissage Lakhu », tandis que des affichettes numériques invitent les parents à inscrire leurs enfants, donnant numéro de téléphone et autres moyens de contact ou bulletins d'inscription.

Dans les légendes de ces vidéos, mais aussi dans les vidéos de démonstration de *bii biêlgee*, un nom revient : Baram. Elle apparaît en train de danser le *bii biêlgee*, mais aussi d'enseigner différents styles de danse. De courts portraits rédigés nous aident à tracer son profil. Elle a presque la trentaine, elle est d'origine oirad, et plus précisément torguud, issue du district torguud de Bulgan, province de Hovd, soit typiquement une représentante légitime du *bii biêlgee* authentique, selon les critères évoqués juste avant. Je n'ai pas eu avec elle d'interaction digitale ni en présence ; à ce jour, il ne m'est pas possible de préciser davantage sa position au sein de Lakhu, si elle en est la fondatrice, ou simplement employée, et dans ce cas, qui seraient les initiateurs et porteurs de Lakhu.

Mais Baram a une autre facette. Elle est diplômée de l'université des arts et de la culture comme enseignante de danse mongole, soit un pur produit du cursus fondé par Nanjid. Enseignante dûment diplômée et professionnalisée, Baram est présentée en même temps, par ses origines ethniques, comme représentante et porteuse du patrimoine *bii biêlgee* des Oirad. À ce titre, elle représente une génération portée par l'ambivalence de la patrimonialisation du *bii biêlgee* : une danse propre aux Oirad et qu'il faut être Oirad pour danser, mais que tous les petits Mongols doivent savoir pratiquer, d'où la nécessité, pour l'université des arts et de la culture, de standardiser la formation des enseignants de *bii biêlgee*, de toutes origines ethniques.

Lakhu se positionne ainsi de manière constitutivement ambivalente sur Facebook. D'une part, la page est utilisée pour faire valoir le *bii biêlgee* comme patrimoine authentique des Mongols Oirad, à travers l'ancrage torguud revendiqué de l'association comme de son professeur. De l'autre, elle tire de cette image une légitimité certaine pour enseigner le *bii biêlgee* « scénique » ainsi que d'autres formes de danse. Au moment du confinement, le festival bascule entièrement en ligne, avec des vidéos intégrales du *bii biêlgee*. Mais les cours de l'école de danse, eux, sont toujours livrés de manière incomplète, fragmentaire. Lakhu appuie, en somme, sa stratégie de visibilité sur la complémentarité entre la divulgation intégrale du *bii biêlgee* considéré comme bien patrimonial culturel, et la divulgation fragmentaire, faisant office de teasing et de publicité, des cours et chorégraphies qu'elle peut offrir. Cette stratégie de révélation fragmentaire livre ainsi le *bii biêlgee* comme patrimoine idéal, et la danse à transmettre comme « produit fini », promesse à atteindre, tout en restant allusive sur la façon de l'acquérir.

4. Momo : le secret tu, la divulgation exhibée

Momo, dont il a déjà été question, est une chorégraphe d'une cinquantaine d'années, extrêmement réputée parmi ceux de sa génération. Par sa formation, elle appartient au groupe des disciples de Nanjid : dans la continuité de celle-ci, Momo a conduit des enquêtes de terrain et mené des apprentissages pratiques auprès de différents détenteurs de *bii biêlgee*. Elle a aussi, dans la continuité de Nanjid, élaboré son propre entraînement pour danseurs professionnels, basé sur l'analyse et la reconfiguration de mouvements directement empruntés au répertoire du *bii biêlgee*, et revendique une

connaissance détaillée de cette danse. Elle a occupé plusieurs positions prestigieuses de chorégraphe dans des grands ensembles et enseigne régulièrement à l'université des arts et de la culture. Mais elle se positionne aussi avec une certaine distance par rapport aux institutions : elle a ainsi monté son propre ensemble de danse privé et me déclare, dans un entretien, qu'elle se sent être une des seules à porter la mission de créer un *bii biêlgee* professionnel et standardisé, mais fondé sur les gestes authentiques, une tâche que selon elle Nanjid n'a fait qu'amorcer.

Momo, que j'ai rencontrée à plusieurs reprises entre 2010 et 2018, s'est montrée particulièrement réticente à communiquer autour des danses mongoles, en particulier aux motifs de protection du patrimoine des danses mongoles (à ne pas livrer à un étranger), mais aussi des secrets de son travail artistique (à vendre contre une forte somme). Elle refuse en particulier de laisser voir et filmer les exercices de *bii biêlgee* scénique qu'elle déclare avoir créés elle-même pour l'entraînement de ses danseurs. Nos relations se firent plus cordiales à partir de 2018, notamment grâce à l'entremise d'une amie commune, et à une présentation publique de mes recherches à laquelle elle assistait, mais nos conversations et entretiens portaient plutôt sur son approche chorégraphique contemporaine que sur ses exercices de *bii biêlgee* scénique. C'est seulement à ce moment-là que je « demandais comme amie » Momo sur Facebook, de façon à, je l'espérais, renforcer ce lien nouvellement établi et à le maintenir au moins jusqu'à mon prochain voyage. Ainsi, des trois exemples proposés ici, Momo se trouve être le personnage avec lequel j'entretiens une relation de terrain datant de près de dix ans, mais un des plus récents contacts Facebook.

Dans un premier temps, notre « amitié » Facebook était pour moi une façon discrète de rester en contact plus qu'un « terrain » en ligne. Avant le printemps 2020, la page de Momo est consacrée à la promotion de sa compagnie et de ses propres travaux de recherche : clips vidéos, photos de tournée, interviews, articles de presse ou vidéos de presse, photo d'elle seule ou avec ses danseurs lors de différents événements : conférence universitaire à l'étranger ou en Mongolie, soutenance de thèse (qu'elle défend en archéologie), journées « battle de danse mongole » ou ateliers de « danse en cercle » (*toiron büjig*) auprès d'écoliers. Toutes ces publications ont en commun d'être ponctuelles, courtes, et d'afficher le prestige de Momo en public. Un certain nombre émane d'ailleurs de journalistes, en particulier les vidéos, qui ne sont que très rarement produites par Momo ou son ensemble. D'autres sont relayées depuis des pages de certains de ses disciples, danseurs ou collègues qui lui rendent hommage ou avec qui elle a collaboré. Elles ne livrent de la danse de Momo que des aperçus, au mieux des montages de quelques secondes ou dizaines de secondes. Les commentaires visent à orienter l'attention sur l'excellence de la chorégraphe et de son ensemble, plus qu'à expliquer les danses. En ce sens, Momo reste conforme à l'image que j'ai eue d'elle en Mongolie en 2010, en jouant sur Facebook la carte prestige et la dissimulation des secrets de la danse. Au contraire de Lakhu, on ne trouve rien qui puisse aiguiller le visiteur étranger curieux vers une idée de ce que serait la danse mongole en pratique. L'exhibition du

prestige de la chorégraphe sur Facebook tend à avoir pour conséquence de masquer efficacement cette dissimulation de la danse elle-même.

À compter du 21 mars 2020, dans le contexte de la pandémie mondiale de Covid-19 qui amène de nombreux artistes à repenser leurs modalités de présentation et d'action en ligne, la présence de Momo sur Facebook change. Dans une première vidéo enregistrée de presque six minutes (un record, par rapport aux précédentes), Momo s'adresse directement au public, via la caméra (visiblement de son téléphone), de manière visiblement préparée (le texte semble lu ou récité, en aucun cas improvisé). Elle déclare que dans le contexte de la pandémie de Coronavirus, où les gens sont cloîtrés chez eux⁹, il est sain de « bouger » (*hödlöh*) par la danse. Elle annonce qu'elle va livrer, dans une série de vidéos, des « exercices » (*dasgal*) de « danse traditionnelle mongole, *bii biêlgee* » (*mongol ulamjlalt büjig, bii biêlgee*) pour aider les gens à faire face au confinement. Le premier est dédié aux mouvements du torse (*tseej biê*). Ce faisant, elle se positionne bel et bien comme détentrice d'un savoir autorisé sur le *bii biêlgee*, et non en tant que chorégraphe « créative » (selon les catégories examinées ci-dessus). Après quelques conseils préparatoires, elle montre les mouvements de torse, en les décomposant, les démontrant et les commentant brièvement (« posez les mains ainsi », « latéralement, de droite à gauche », etc.). La vidéo se clôture par quelques brefs conseils, une invitation à pratiquer l'exercice et une formule convenue d'exhortation à se bien porter. Les quelques 1 400 commentaires sont tous unanimement positifs, reflétant félicitations et gratitude, plus rarement signalant que l'internaute a bien « fait » les exercices.

Le lendemain, une autre vidéo, sur le même format, est dédiée à l'exercice 2 : bouger les articulations des bras (*garyn üê, möch*). La vidéo est là encore plébiscitée, likée, repostée de nombreuses fois. L'exercice 3, dédié aux postures fléchies (*suult*), paraît le 23 mars : la publication devient quotidienne jusqu'au 29 mars. Le fil des publications reprend alors son cours précédent, jusqu'au 8 mai de la même année. Dans une vidéo de 12 secondes, Momo encourage ses auditeurs à poursuivre la pratique du *bii biêlgee* durant le confinement, afin de rester en bonne santé physique, et termine par un pouce adressé à l'objectif. Après un retour au premier mode de publication, le 27 juillet, Momo présente une vidéo où elle commente les mouvements qui vont être exécutés par une jeune danseuse, vraisemblablement sa propre fille, depuis la terrasse d'une maison d'été en bois, donnant sur la steppe. En août, d'autres vidéos d'exercices, d'elle avec sa fille-danseuse, sont montrées, cette fois en extérieur, dans la steppe. À chaque fois, un mot d'encouragement en lien avec le confinement, un mot pour annoncer la révélation d'un savoir utile en ces temps de crise, et, dans les commentaires, l'expression d'une gratitude exemplaire. En novembre 2020, Momo livre, enfin, dans une série de cinq vi-

⁹ Les mesures de confinement sont intervenues très tôt en Mongolie, et ont été drastiques, par exemple à partir du 26 janvier 2020, fermeture des établissements scolaires et interdiction des manifestations artistiques, confinement à domicile, restriction des déplacements internes à la plus stricte nécessité, interdiction des manifestations (y compris célébrations et visites familiales) du nouvel an mongol ; à partir du 1^{er} février 2020, interdiction d'entrée de territoire pour tout étranger en provenance de Chine (y compris passagers en transit), blocage des trains et des avions en provenance de Chine.

déos intitulées *ahuin biêlgee* (« *biêlgee* de la vie quotidienne ») et dûment numérotées, les gestes « représentatifs » (*haruulsan*) du *bii biêlgee*, qui imitent et évoquent les actions des éleveurs nomades. Dans chacune de ses vidéos, la mise en scène est très soignée : Momo apparaît sous la yourte, avec à ses côtés un danseur qui fait les activités quotidiennes évoquées par la danse, tandis qu'elle les danse à la manière des danseurs de *bii biêlgee*. Elle y explique, accessoires à l'appui, le sens de chaque geste (par exemple pour le mime de tresse des cheveux, elle s'est faite de longues tresses ; pour le mime de la préparation du feutre, elle s'est munie d'une peau d'agneau et de fibres de feutre, etc.), alors même que les gestes mimés du *bii biêlgee* se font sans accessoires. Chacune de ces capsules dure, comme les vidéos d'exercices, 5 à 6 minutes. Sauf erreur de ma part, Momo n'a pas prolongé ces petites séries de tutoriels pré-enregistrés au-delà de cette période. Le confinement a introduit, dans le fil « prestige » de Momo, des vidéos d'exercices de la chorégraphe. Mais, à part les premiers neuf jours de mars 2020, celles-ci adoptent ensuite un caractère temporellement sporadique.

Trois éléments d'analyse se dégagent. Le premier a trait à la révélation du secret à mon sens le mieux gardé des danses mongoles : les exercices de Momo. *Nuuts*. Par rapport à tout le mystère qui les avait entourés, quelle déception en les voyant ! Loin d'être pour moi une révélation, les exercices de Momo se montrent peu ou prou une variante d'exercices types qu'on trouve publiés un peu partout, dans les ouvrages de Nanjid ou d'autres (Nanjid, 2017), mais qu'on retrouve aussi dans divers documents audiovisuels qu'il n'est pas trop dur de se procurer en Mongolie. Non seulement les exercices sont les mêmes, mais la façon d'organiser l'apprentissage, suivant un ordre et des axes bien reconnaissables, m'est déjà familière. En somme, sans le savoir, je connaissais déjà le contenu de ce secret si bien gardé. Loin de révéler un changement fondamental par rapport à sa professeur Nanjid, Momo apparaît clairement, avec ces exercices de *bii biêlgee*, dans la droite ligne du *bii biêlgee* scénique, comme je l'avais finalement supposé au fur et à mesure de mes recherches. En révélant ses secrets, Momo ne fait que mettre en ligne ce qui par ailleurs est déjà partout divulgué. C'est en faisant passer ses exercices pour secrets que Momo en constitue la valeur propre. Le contenu lui-même se révélant, en étant divulgué, en fait déjà plus ou moins connu par ailleurs, la valeur du secret ici tient bien au fait de l'exhiber comme secret, plutôt qu'au savoir mystérieux qu'il est censé renfermer.

Le second point digne d'intérêt concerne la présentation de soi. Au fil de publications « prestige », Momo articule ici une série de vidéos directement adressées à ses suiveurs, faite par elle (ou par ses proches, mais non par des journalistes ou à des fins de représentation ou de publicité), en proximité avec la caméra, et où elle livre ses secrets les plus secrets, ceux que Lakhu ne livre pas : la fabrique, pas à pas, exercice par exercice, portion du corps par portion du corps, du danseur de *bii biêlgee*. Elle accompagne cette divulgation d'une présentation de soi philanthrope, mettant en avant, implicitement, sa générosité de livrer ainsi des exercices pratiques au grand public mongol, sa façon à elle de l'aider dans l'épreuve du confinement et de la pandémie. Cet éthos de la généro-

sité est d'ailleurs salué et reconnu dans les innombrables commentaires gratifiants, de remerciement et de félicitations, qui lui sont adressés. Toutefois on trouve aussi, dans les commentaires aux vidéos de l'été 2020, des questions d'une autre nature : « combien coûte un cours particulier ? » « Quel est le prix pour inscrire un enfant à un cours collectif ? ». À ces questions, Momo ne répond jamais directement ; je ne peux que supposer qu'une réponse a été donnée en privé à ces clients potentiels. Quoi qu'il en soit, l'éthos de la générosité (la grande chorégraphe livrant ses secrets pour aider les gens dans le confinement) va de pair avec un accroissement du prestige de la chorégraphe, et sert, indirectement, de publicité à ses activités rémunérées.

Le troisième point remarquable est que, sous la divulgation exhibée du secret, le spectateur internaute n'accède en fait jamais à la totalité de la danse. Il n'aura que des bribes, des exercices, seulement les mouvements du torse, des bras, des épaules, etc. Le morcellement du corps dans les exercices n'est qu'un aspect de cette divulgation d'une danse fragmentée. Les exercices de danse ne sont jamais la danse. Au contraire de Lakhu, qui livre la totalité des démonstrations de *bii biêlgee* patrimoniales, mais non les exercices permettant d'acquérir les savoirs dont l'apprentissage est commercialisé dans l'école de danse, Momo s'inscrit ici dans une logique de révélation revendiquée, et même exhibée, du secret d'autrefois. Cependant, les exercices livrés ne permettent jamais une appréhension totale de la danse comme produit culturel : cette publicisation exhibée des secrets de fabrication relève ainsi en fait d'une divulgation partielle. La surprise que m'avait initialement causée la révélation des exercices secrets s'atténue ainsi, lorsqu'on la met en lien avec l'éthos publié que Momo dévoile sur Facebook : prestige et générosité cachent, en s'exhibant, le véritable secret de ses danses, qui reste ainsi dûment dissimulé. Le « vrai » secret (pour ainsi dire), le secret « tu » sous le secret exhibé, est que connaître ces fameux exercices n'est pas suffisant pour savoir danser.

5. Cash : la Danse masquant la danse

Cash est un chorégraphe haut placé dans un des ensembles de chants et danses mongols les plus réputés de la capitale, et un des hauts lieux historiques et actuels de la danse mongole scénique. J'ai rencontré Cash en 2015, à la fin de mon terrain de thèse, et au début de sa récente prise de poste. Étant du même âge (la jeune trentaine), également passionnés par la danse, nous avons rapidement sympathisé, et Cash m'a ouvert des portes institutionnelles qui m'étaient jusque-là fermées. Au moment de mon départ de Mongolie, nous sommes devenus « amis » sur Facebook, pour rester en contact.

Ayant fait ses classes de danse mongole au conservatoire d'Ulaanbaatar, il a ensuite obtenu un diplôme de chorégraphe à la prestigieuse école des arts de la scène Lunacharski de Moscou. Ce diplôme étranger très valorisé lui a valu d'être recruté, très jeune (à moins de trente ans) sur le poste prestigieux de chorégraphe de cet ensemble réputé de la capitale. En ce sens, outre sa position institutionnelle remarquable, il est un représentant particulièrement emblématique de la danse mongole scénique, dans

ce qu'elle emprunte de « style » et de technique professionnels aux modes d'entraînement et de composition du ballet russe.

Je me rends vite compte que Cash utilise sa page Facebook de manière inhabituelle. Contrairement aux pages de certains de mes amis mongols proches, qui regorgent de photos personnelles (selfies, seul ou avec des amis, en contexte ordinaire ou devant des monuments, photos des enfants, photo de la famille élargie lors d'occasions familiales, anniversaires, vacances, etc.), Cash livre à peine quelques photos de son fils, de la famille en vacances dans la steppe, souvent relayées de la page de son épouse.

Mais on ne saurait dire non plus que Cash fait de sa page Facebook un lieu officiel, ou professionnel, de promotion de son travail chorégraphique ou même de celui de son ensemble. Il lui arrive, certes, de mentionner une chorégraphie qu'il a montée, ou d'inviter à un spectacle de l'ensemble, de relayer quelques affiches et petits clips de publicité, quelques dizaines de secondes d'une captation de répétition de l'Ensemble. Mais il fait de même avec les spectacles, stages et informations de nombreux autres danseurs de la capitale, des plus connus aux plus discrets. Par rapport à mon ami Ekié, un danseur indépendant qui donne des cours de danse urbaine dans un studio privé, et qui fait de sa page Facebook un lieu de diffusion de ses chorégraphies, ou par rapport à Momo, qui utilise Facebook pour promouvoir son éthos de prestigieuse chorégraphe, Cash donne l'impression d'une page tout en modestie et en partage de vidéos et d'événements qui lui plaisent.

De fait, la page Facebook de Cash est habitée par la danse. Non par la danse mongole, par ses chorégraphies ou celles de son ensemble, mais par la Danse, au sens universel qu'il semble par ses choix donner au terme, en continuité du reste avec l'héritage d'une vision soviétique de l'universalité de la Danse. Le caractère international et éclectique des vidéos de danse partagées par Cash étonne par rapport aux autres cas. Cash partage tout publiquement, parfois relayant des vidéos de l'association of International Dance Teachers ou de grandes compagnies internationales, comme Dance Floor (Genève), le English Royal Ballet (Londres), l'Ensemble national de danse d'Ukraine Virsky, etc. Des extraits ou pièces du répertoire de ballet classique (notamment variations des solistes masculins) voisinent avec les claquettes précises de Riverdance, la répétition en studio des acrobaties du Gopak ukrainien par les danseurs hommes, ou des duos de danse néo-classique, mais aussi avec des compétitions de danses de couple, des chorégraphies virtuoses d'émissions télévisuelles comme America's got talent, du flamenco, des danses modernes, parfois avec passage au sol. Pas de vidéo d'improvisation dansée toutefois, ni de danses expressives (comme Pina Bausch), ni de ce que nous appellerions, en France, « danse contemporaine ». Dans les vidéos qu'il partage, Cash montre un goût net pour des chorégraphies très dessinées et virtuoses, des solos ou danses de groupes plutôt masculins, des styles à la fois académiques et modernes.

Témoin de ses intérêts artistiques autant que de sa recherche d'inspiration chorégraphique sur la toile au-delà de sa pratique quotidienne, les vidéos choisies révèlent un profil donnant l'impression d'une grande liberté et ouverture dans la circulation

de données. Cela masque paradoxalement le fait que ces données ne livrent en fait presque rien sur la danse mongole. Je vois ici, notamment, un reflet de la politique très stricte et attentive de cet ensemble en matière de copyright et de diffusion/autorisation de filmer les pièces et le travail quotidien de l'ensemble. Mais cela ne diminue en rien le paradoxe de la publication internet. Sur le fil de Cash, l'exhibition de la divulgation massive de vidéos de danse, associée à un éthos d'une jeunesse maîtrisant l'outil, du professionnel balayant des réseaux et styles internationaux, et véhiculant l'impression du partage large, ouvert et horizontal, masque le maintien du secret le plus absolu sur les chorégraphies et les rouages de l'ensemble.

Conclusion

Les usages faits par ces trois personnages de leur page Facebook révèlent, derrière l'apparente homogénéité du média et des modes de divulgation qu'elle permet, des usages contrastés de l'outil numérique. L'association Lakhu déploie un éthos de promoteur du patrimoine dansé tout en faisant de la publicité pour son école de danse. La chorégraphe Momo, contrôlant avec soin son image de marque, livre subitement, au moment du confinement, les secrets apparemment les plus précieux des danses mongoles. Cash, enfin, personnage à la fois discret et proluxe en vidéos de danse, maintient de manière invisible le secret sur les chorégraphies et les rouages de son ensemble. Dans une approche de type « non-digital centric-ness » (Pink *et al.*, 2015 : 9), l'analyse de ces trois cas suggère comment la diffusion des savoirs dansés sur la toile, qu'ils soient d'ordre patrimonial, pédagogique ou relevant de droits d'auteur en contexte artistique ou créatif, s'articule aux visions locales des danses mongoles, oscillant entre un pôle de préservation de secrets à ne pas livrer à n'importe qui et une nécessité d'accorder, pour le bon déploiement de ces pratiques, un régime de visibilité à celles-ci.

L'analyse seule des contenus diffusés et des éthos ainsi représentés ne suffit pourtant pas à rendre compte de la dynamique de la divulgation de la danse sur les médias numériques. La prise en compte de ce qui, intentionnellement ou non, reste caché derrière la révélation exhibée de secrets, montre comment se transpose ici la dialectique du secret tu et du secret exhibé. En danse, et en ligne, c'est moins le secret exhibé que l'exhibition de sa divulgation, réalisée à travers différents éthos de la révélation, qui masque, en somme, le secret qui reste tu, et, en tant que secret, aussi invisible que possible. En dehors de stratégies de teasing bien reconnaissables, visant à faire valoir une divulgation fragmentaire pour appâter un paiement des données manquantes, il est plausible que le spectateur, frappé par la divulgation rendue apparente de secrets longtemps exhibés comme tels, ne se rende pas compte que le véritable secret de la danse, lui, restera toujours tu. La toile agirait donc ainsi comme l'art du prestidigitateur, attirant l'attention ici pour mieux agir ailleurs. Une des conséquences, analogue à celle observée dans les cadres rituels ou dans les apprentissages de type « *apprenticeship* » (Lave, Wenger, 1991), est la reconnaissance de la compétence spécialisée de ceux et celles qui dévoilent une partie de la danse. Elle conduit donc à un renforcement de leur

autorité dans la transmission de la danse, légitimant du même coup la nécessité de les rémunérer et de prendre des cours complets (et non seulement des tutoriels pré-enregistrés) à leurs côtés – en présentiel si possible. La divulgation partielle numérique crée ainsi, à mon sens, un appel vers la transmission en présentiel. En limitant l'accès au savoir divulgué, les usages de la toile faits par les danseurs mongols constituent bien une épistémologie du secret.

À mon sens, les exemples examinés nous permettent d'aller plus loin dans l'analyse des savoirs en danse, en nous invitant à nous reposer la question de ce qui est transmis sur la danse par le média numérique et, par ce biais, de ce qui est transmissible ou non dans les savoirs en danse. Parce que la transmission en ligne est partielle, elle peut être utilisée pour divulguer en cachant, pour cacher en divulguant. Mais elle révèle surtout qu'il y aurait toujours, dans la danse, une part irréductible d'intransmissible, ou plus exactement que l'enjeu de la transmission des savoirs en danse se joue ailleurs que dans des éléments identifiables comme l'apprentissage, l'explicitation sémantique ou contextuelle, ou la connaissance adéquate de répertoires. Le mécanisme du secret révélé, en exhibant un savoir censément mystérieux, mais en fait déjà plus ou moins connu ou connaissable par ailleurs, en vient à cacher que ce qui est important dans la danse est d'un autre ordre. À la divulgation de secrets supposés s'articulerait alors une appréhension globale de la pratique, qui ne pourrait s'atteindre que par un engagement personnel fort, constant et durable. Mais comment l'atteindre ? *Nuuts*, c'est le secret dans le secret.

Bibliographie

- BARTH F. (1975), *Ritual and Knowledge Among the Baktaman of New Guinea*, New Haven, Yale University Press.
- BLANCHIER R. (2018), *Les danses mongoles en héritage : performance et transmission du bii biëlgee et de la danse mongole scénique en Mongolie contemporaine*, thèse de doctorat, Paris, EPHE-PSL.
- BLANCHIER R. (2023), « Dancing heirs of nomadic culture. The bii biyelgèè dance and heritagization processes in Mongolia », *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines*, n° 54. En ligne, consulté le 23.01.2023. URL : <https://journals.openedition.org/emscat/6036>.
- BOYER P. (1986), « Tradition et vérité », *L'Homme*, vol. 26, n° 97, p. 309-329. En ligne, consulté le 20.03.2022. URL : <https://doi.org/10.3406/hom.1986.368691>.
- DJEBBARI E. (2018), « Vidéochoréomorphose : Danses et vidéo-clips au Mali », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 14, n° 2, p. 137-159.
- FORSYTH M. (2012), « Lifting the Lid on “The Community”: Who Has the Right to Control Access to Traditional Knowledge and Expressions of Culture? », *International Journal of Cultural Property*, vol. 19, n° 1, p. 1-31. En ligne, consulté le 20.03.2022, URL : <https://doi.org/10.1017/S0940739112000021>.

- GOFFMAN E. (1973), *La mise en scène de la vie quotidienne 1 : La présentation de soi*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- GUILLEBAUD C., STOICHITA V. A., MALLET J. (2010), « La musique n'a pas d'auteur. Ethnographies du copyright », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n° 12, p. 5-19.
- HAIG-BROWN C. (2010), « Indigenous Thought, Appropriation, and Non Aboriginal People », *Canadian Journal of Education/Revue Canadienne de l'éducation*, vol. 33, n° 4, p. 925-950.
- HUSEMAN M. (2012), *Le rouge e[s]t le noir: essais sur le rituel*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail.
- JAMIN J. (1977), *Les lois du silence : Essai sur la fonction sociale du secret*, Paris, La Découverte.
- KOZINETS R. (2009), *Netnography: Doing Ethnographic Research Online*, Londres, Sage.
- KRAUT A. (2010), « "Stealing Steps" and Signature Moves: Embodied Theories of Dance as Intellectual Property », *Theatre Journal*, vol. 62, n° 2, p. 173-189.
- LAVE J., WENGER E. (1991), *Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation*, Cambridge/New York, Cambridge University Press.
- MARSH P. K. (2009), *The Horse-head Fiddle and the Cosmopolitan Reimagination of Tradition in Mongolia*, New York, Routledge.
- MORLEY D. (2009), « For a materialist, non-media-centric media studies », *Television & New Media*, vol. 10, p. 114-116.
- NANJID D. (2017), *Mongol büjig. Surgalt, sudalgaa, deg zohiomj. [La danse mongole. Manuel, enquête et art de la composition]*, Ulaanbaatar, Jikom Press.
- PINK S., HORST H., POSTILL J., HJORTH L., LEWIS T., TACCHI J. (2015), *Digital Ethnography: Principles and Practice*, Londres, Sage.
- SHAY A. (2002), *Choreographic Politics. State Folk Dance Companies, Representation and Power*, Middletown, Wesleyan University Press.