

études mongoles  
& sibériennes,  
centrasiatiques  
& tibétaines

# Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines

Nord-Asie 4 | 2014

Chanter, s'attacher et transmettre chez les Darhad de  
Mongolie

Laurent Legrain

---

## Introduction

Laurent Legrain

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/emscat/2481>

ISSN : 2101-0013

### Éditeur

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

### Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2014

ISBN : 979-10-92565-28-7

ISSN : 0766-5075

### Référence électronique

Laurent Legrain, « Introduction », *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines* [En ligne], Nord-Asie 4 | 2014, mis en ligne le 10 février 2015, consulté le 07 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/emscat/2481>

---

Ce document a été généré automatiquement le 7 mai 2019.

© Tous droits réservés

---

# Introduction

Laurent Legrain

---

Törölh nutgaa giigiülsen  
Narny tuyaand hairtai bi  
Tövšin taldaa cuuriacan  
Egšigt duund durtai bi  
J'aime les rayons du soleil  
Illuminant ma terre natale  
J'aime les mélodies et les chants  
Résonnant dans la steppe égale

- 1 Ces vers, empruntés au poème « Je suis un Mongol » (« Bi Mongol hün ») de l'écrivain Č. Čimed, donnent au présent ouvrage sa tonalité générale. Les Mongols aiment le chant et l'étude de cet attachement est la raison d'être de ce livre. Certes l'humanité entière chante, comme me le rappelle le compositeur P. Hayanhyarvaa, alors âgé d'une soixantaine d'années, lors de notre première rencontre à Ulaanbaatar en octobre 2005. Mais, au sein de cette humanité chantante, les Mongols sont un peuple de grands mélomanes. Pour Davaasüren, l'hôte de mes séjours chez les Darhad, c'est l'évidence même : « Les Mongols disent que toutes les belles choses ressemblent aux chants, portent en grande estime ceux qui chantent bien, usent du chant en toute occasion, qu'ils élèvent leur bétail, qu'ils travaillent, qu'ils voyagent, qu'ils célèbrent un événement ».
- 2 Il me faudra rendre à la propagande la part qui lui revient dans ce discours dont la belle homogénéité rappelle que les chants et la musique constituèrent des moyens d'action efficaces des politiques culturelles promues par l'État socialiste. De fait pourtant, les Mongols aiment le chant – pas tous les Mongols et pas avec la même intensité, cela va de soi – et sont attachés à transmettre cet amour. Beaucoup voient même en cet amour le moteur de la transmission des chants. Si certaines mélodies sont arrivées jusqu'aux oreilles des jeunes générations, écrit le célèbre compositeur G. Birvaa (1916-2006), c'est du fait « d'avoir été continûment chéries et aimées par le peuple » (*hün ardaa bišregden hairlagdsaar*) (Birvaa 1989 : 131). C'est ce lien entre amour et transmission du chant et de la musique que j'explorerai tout au long des chapitres à venir.

- 3 Au terme amour, je préférerais celui d'attachement. En effet, s'attacher ou se trouver attaché parfois malgré soi à une pratique ou un objet ne mène pas obligatoirement aux états émotionnels que l'on prête communément à l'amour. Le verbe mongol *dasah*, par exemple, qui signifie s'habituer ou s'accoutumer, rend compte d'un attachement qui naît d'un rapport prolongé avec une personne ou un objet, sans forcément impliquer de grands transports émotionnels. On peut être attaché sans être amoureux ou passionné. Curieusement, le rôle des attachements dans la transmission culturelle a été jusqu'ici très peu thématiqué en anthropologie.
- 4 **Sortir de l'indifférence**
- 5 Depuis une vingtaine d'années, l'attachement est l'objet d'une élaboration conceptuelle en sociologie<sup>1</sup>. Certains des éléments de définition du concept entrent en résonance avec mes observations de terrain. Pour Antoine Hennion et Geneviève Teil (2005), que je suivrai ici, l'un des éléments constitutifs des attachements est un surcroît d'attention tourné vers une action en cours. En Mongolie lorsque quelqu'un chante ou se prépare à chanter, il n'est pas rare d'entendre le bourdonnement des conversations s'interrompre. Ici ou là une oreille se dresse en l'espace de quelques instants. Quelque chose se passe. Le cours des actions de chacun peut s'en trouver modifié pour quelques secondes seulement ou pour de longues minutes.
- 6 Pourquoi prendre en considération ce qui se passe dans ces instants, parfois furtifs ? D'abord pour éviter d'attribuer un peu trop rapidement les motifs des attachements humains à la seule éducation, à cet homme d'hier qui vit en chacun d'entre nous comme disait Pierre Bourdieu (1972 : 179). Untel aimerait alors les chants longs – une des principales catégories de la chanson mongole – car dans les processus qui ont mené à sa socialisation, on lui aurait inculqué les compétences nécessaires à son appréciation. Indéniablement l'éducation joue un rôle important dans la formation de nos attachements, mais ce que mes terrains m'ont lentement enseigné, c'est que les auditeurs de chants longs, par exemple, ne les apprécient pourtant pas tous, ou pas tous de la même manière, ou pas en toute occasion. Pour mes interlocuteurs, tel chant n'est pas équivalent à tel autre, tel chanteur n'a pas la même voix que son compère, un tel chante en approchant une note de mélodie par le haut tandis qu'un autre l'atteint par le bas, un autre encore chante avec l'accent de la vallée de la rivière Ivd tandis que celui-là ne parvient pas à se débarrasser de son accent halh (du nom de la population numériquement et politiquement dominante). Ce sont surtout les déploiements de ces différences et, symétriquement, leurs effets sur les individus qui produisent des objets attachants et des sujets attachés. S'attacher à un objet, c'est devenir de plus en plus sensible aux fines différences (Latour 2000 : 195) qu'une attention, collectivement façonnée, entretenue et équipée cible de mieux en mieux. Il s'agit là de la pierre angulaire de mon argument. L'attention est un processus qui fait émerger l'objet d'un fond d'indifférence, qui en multiplie les propriétés et qui en souligne les contours<sup>2</sup>.
- 7 Il est par conséquent impossible d'étudier l'attachement sans prendre en considération ce déploiement de l'objet qui constitue le foyer de l'attention et sans s'intéresser de près à ce que ce déploiement induit comme représentations, affects, manières de faire, et potentialités nouvelles chez un individu ou au sein d'un collectif. Plutôt que de partir d'un « objet-musique » déjà constitué *a priori* d'un côté, et d'un individu que sa trajectoire de socialisation a armé de compétences de l'autre, il faut prendre en compte le travail des médiations qui façonnent la musique autant que les collectifs qui s'y attachent. Les médiations sont toutes les personnes, tous les objets qui participent activement à faire

advenir, installer et stabiliser des réalités comme, par exemple, la « musique » et le « peuple ». Les exemples de médiations foisonnent : les personnes avec qui nous sommes en relation et qui apprécient la musique, les instruments, les partitions, les sons, les écrits et les dits sur la musique, la vodka que l'on ingurgite en l'écoutant, et consécutivement les pleurs du voisin, la scène du centre culturel d'un village, le maquillage des artistes... Aussi diverses et nombreuses qu'elles puissent être, les médiations sont visibles, audibles, palpables et, par conséquent, l'on peut en faire l'ethnographie. Suivre le travail des médiations permet de rendre compte des voies par lesquelles « sont produits ensemble et l'un par l'autre le corps qui goûte et le goût de l'objet, le collectif qui aime et le répertoire des objets aimés » (Hennion 2004 : 22).

- 8 L'attachement est, si l'on préfère, un autre mot pour « goût », mais seulement à condition de concevoir le goût non pas comme « un objet, un état ou une propriété mais [comme] une saisie, un engagement incertain [qui] porte sur ce qui se passe avec des objets [...] » (Hennion *et al.* 2000 : 243). Passer du goût à l'attachement permet aussi de se passer du côté connaisseur ou « amateur avisé d'un bel objet », comme dit Hennion, vision héritée d'une théorie de l'art trop réductrice. La plupart de mes interlocuteurs ne connaissent rien en musique – au sens où un musicien ou un (ethno)musicologue connaissent la musique –, pourtant ils y sont attachés. Ceci signifie que le chant s'impose aisément comme le foyer de leur attention, qu'ils le pratiquent, qu'ils lui reconnaissent une importance et un impact dans leur vie ainsi qu'un pouvoir transformatif sur leur corps. Ceci signifie aussi qu'ils s'appuient sur des collectifs et mettent en place des dispositifs spécifiques pour l'apprécier. Mais n'est-ce pas le cas partout dans le monde ? Les éléments du concept d'attachement, tels qu'ils sont esquissés ici, ne forment qu'une armature minimale, mais elle a l'avantage d'être totalement ouverte aux élaborations de mes interlocuteurs. Dans la suite, je montrerai les spécificités mongoles des formes d'attachement aux chants, à la musique et à ce que j'appelle le continuum sonore.

#### 9 **Le continuum sonore**

- 10 Si ce n'était le sifflement du vent dans les mélèzes et les trembles épars, les zones rurales mongoles seraient des lieux plutôt silencieux. Parfois on peut entendre une jeep pétarader au loin, le cri d'une grue sauvage filant vers quelque zone humide, le piaillage d'un groupe de moineaux dont on se demande comment il survivra aux rigueurs de l'hiver mongol, le son assourdi d'un galop de cheval, un chien qui aboie quelque part derrière une palissade entourant les maisonnettes de rondins dans les villages. Ici ou là, de temps en temps, un homme en hèle un autre avant qu'une conversation ne débute. L'hiver, la glace fige les rivières, les faisant taire pour une très longue période. Tout devient alors silencieux. Seul le vent à nouveau donne de la voix. Mais lorsqu'il s'apaise, l'observateur est saisi par la sensation angoissante d'être devenu sourd. Au loin, une rafale soulève quelques traînées de neige, mais aucun son ne vient frapper l'oreille. Même cette jeep qui caracole sur le versant opposé de la vallée semble être en roue libre. Le vrombissement de son moteur a été absorbé par la fine couche de neige qui couvre la steppe. Au fur et à mesure que l'on se rapproche d'un campement, le crissement des pas des hommes et des bêtes, leurs conversations ramènent un peu de vie dans ce paysage sonore si singulier. Le crépitement du feu et son souffle, le tintement du chaudron signalent que l'heure du repas n'est plus si éloignée maintenant... et encore les aboiements des chiens qui s'interpellent de loin en loin.
- 11 Dans cet environnement sonore haute-fidélité (Schafer 1977), les Mongols désignent du même mot tous les sons qui captent leur attention. Pour les nommer ils disent *duu*<sup>3</sup>. Ils

utilisent également ce mot, *duu*, pour désigner leurs chants et de manière plus générale pour évoquer les sonorités de la voix humaine. N'était-ce pas là une occasion rêvée de dépasser les limitations imposées par l'idée de musique ou de chant (Feld & Brenneis 2004) et pour traiter d'un attachement bien plus large tourné vers toutes les sonorités qui éveillent le sens de l'audition, comme le veut la définition du terme *duu* dans un dictionnaire des années 1960 ? D'après l'ethnomusicologue britannique John Blacking (1980 [1973]), la musique n'est pas seulement une affaire de musiciens, sa survie et sa perpétuation dépendent d'une capacité d'écoute « structurée » ou « créatrice » largement distribuée dans une population donnée. Pour Blacking, les gens apprécient la musique car ils sont capables d'y percevoir un ordre ou encore des structures sonores diverses et articulées. C'est ce qui différencie la musique du bruit (1980 [1973] : 18). Le terme mongol *duu* – dont les traductions usuelles sont son, voix et chant – dénote moins l'idée de la saisie d'un ordre ou de la discrimination de structures sonores comme chez Blacking que celle d'un surcroît d'attention portée à certains sons ou encore l'idée d'un éveil des sens. C'est ce qui distingue *duu* du bruit en mongol. Autour de ce terme, je vais donc bâtir ma notion de continuum sonore ; la deuxième partie de l'ouvrage montre que les Mongols sont attachés à ce continuum plus qu'à la musique et au chant *stricto sensu*. Autrement dit, les formes d'attachement qui lient mes interlocuteurs mongols aux chants ne peuvent pleinement se comprendre qu'en les ancrant dans leurs relations aux sonorités du monde. C'est l'étude de cette « [...] oreille réactive et créative tout à la fois (et en tout cas toujours éduquée) [...] » (Lortat-Jacob & Roving Olsen 2004 : 24) et des sons qui la titillent que je me propose d'entreprendre en suivant différentes perspectives.

- 12 Le lecteur peut s'étonner du chemin qu'il lui reste à parcourir à travers un certain nombre de chapitres avant que ne soit pleinement pris en compte ce continuum sonore. Mais en Mongolie, mes interlocuteurs furent principalement des Darhad, une population très minoritaire dont la destinée culturelle fut marquée par l'histoire socialiste. Aujourd'hui, leurs préoccupations se tournent vers la perpétuation d'un répertoire qui leur est propre et qui fut porté aux nues par les politiques culturelles socialistes (au moins) depuis les années 1960. Cet intérêt pour la chanson darhad ne s'est pas délité après l'implosion du socialisme. Mes interlocuteurs aiment les chants darhad et s'attachent à les transmettre. Par conséquent, avant que les accents de leurs mélodies ne se dissolvent dans le continuum sonore (qui est d'abord une notion analytique de ma composition), je voulais tenter de comprendre cette forme particulière d'attachement à laquelle je me suis trouvé confronté et qui est très tributaire de la vie culturelle telle qu'elle s'est développée sous le régime socialiste. En présentant le continuum sonore dans la seconde partie de cet ouvrage, je reste fidèle à l'évolution de ma démarche qui m'a mené de l'analyse des rôles et fonctions d'un « répertoire ethnique » à une conceptualisation plus englobante du paysage sonore.

13 **Un mot d'introduction sur la transmission**

- 14 La portée analytique du terme « transmission » a été critiquée en anthropologie (voir par exemple Lave & Wenger 1991). Trompeuse est l'idée selon laquelle les savoirs, savoir-faire et connaissances se transmettraient sans changement notable, d'une personne à l'autre, intentionnellement, d'un adulte actif à un enfant passif. Pourtant, mes interlocuteurs mongols font un large usage du vocabulaire de la transmission lorsqu'ils me parlent de persistance, de permanence, de continuité dans le chant et la musique. Cet attrait pour ce qui persiste (Berliner 2010) se double souvent d'une capacité à déceler des continuités là où, pour ma part, je n'entends que bouleversements et transformations. Ainsi, des

répertoires vocaux ou musicaux profondément modifiés dans les décennies socialistes sont souvent perçus comme conservant en leur sein la « substance » (*mön čanar*) de ce qu'est et doit être la musique mongole. L'absolue permanence des formes importe peu. Le verbe *damžuulah* (« faire passer ») utilisé pour parler de transmission insiste d'ailleurs plus sur le rôle d'un intermédiaire ou sur le caractère indirect de la passation d'un objet ou d'un message que sur la permanence de ses formes.

- 15 Dans le domaine musical, la propagande socialiste a promu cet idéal « transmissionniste » et a réglé le discours sur la transmission comme du papier à musique. Les thèmes qui l'attestent reviennent avec une régularité métronomique tant dans la littérature socialiste et contemporaine que dans les entretiens que j'ai menés dans le bassin darhad : l'absorption d'une essence immuable, la conservation, la transmission, le respect éprouvé devant les formes musicales héritées des temps anciens et transmises d'une génération à l'autre (*üyees üyed damžsan*). Pour ne prendre qu'un exemple parmi des dizaines, les folkloristes Dašdorž et Coodol écrivent dans un ouvrage paru en 1971 :
- 16 L'art traditionnel et populaire prend source dans les réalités de la vie et en a absorbé (*šingeesen*) la nature, la substance, le travail et la lutte, l'humanisme, l'amour, la joie, la jouissance. C'est pourquoi la multitude lui rend hommage (*örgön түмний талархлыг хүлээж байдэг*). Cet art fut conservé au sein du peuple (*ard olny dund hadgalagdan*) qui l'a toujours transmis d'une génération à l'autre (1971 : 44).<sup>4</sup>
- 17 À mon sens, les Mongols n'ont pas attendu la glose socialiste et ses avatars actuels pour concevoir la transmission comme le phénomène qui rend la persistance possible et qui s'inscrit dans un mouvement à sens unique : les aînés (ou même les prédécesseurs) transmettent à la génération suivante une forme, un comportement, une valeur. C'est à eux d'en faire passer la substance et de les rendre indispensables à leurs successeurs. En mongol, génération se dit *üye*, qui signifie aussi articulation, évoquant l'image de deux éléments qui se joignent et dont l'un prolonge le mouvement initié par l'autre. Ce sont les aînés qui (trans)forment les générations montantes comme le souligne le sens du verbe *hümzüüüleh* qui, dans son acception courante, signifie « éduquer », mais que l'on pourrait traduire par « faire advenir un homme ».
- 18 Il serait cependant inopportun de refermer, sur ce constat, le dossier de la transmission. Indéniablement, les lumières du « transmissionnisme » dont la logique est décrite au paragraphe précédent éclairent les voies empruntées par mes interlocuteurs pour comprendre la persistance de formes culturelles, de représentations, de comportements et de traits moraux. Mais que disent-ils de plus, ces adultes qui portent l'immense responsabilité de façonner les hommes de demain ? Les parents des zones rurales soulignent par exemple qu'il est important que vers cinq ou six ans, les enfants gardent le petit bétail sur les pâturages durant les longues journées d'été. La garde des chèvres et des moutons, pensent-ils, transforme les jeunes enfants et les mène sur la voie d'une « authentique mongolité ». Les adultes délégueraient donc une partie du travail éducatif à des dispositifs dont ils ne sont qu'un des multiples composants. Dans le même ordre d'idées, on pouvait lire dans l'édition du 24 février 2008 du journal « Aujourd'hui » (*Önөөдөр*) une réflexion à propos d'un rassemblement d'écrivains de la nouvelle génération à Ulaanbaatar. Ces artistes se rassemblent « [...] dans le but de faire naître ces œuvres qui façonnent l'homme mongol », écrivait le journaliste. Il n'y a donc pas que les aînés qui se chargent d'éduquer l'enfant ; la garde du bétail et les œuvres (d'art) jouent également un rôle dans le processus éducatif.

- 19 De plus, il ne faut pas partager le quotidien d'une famille très longtemps pour s'apercevoir que les parents mongols pensent, eux aussi, que leurs enfants ont des tempéraments différents et que là où certains font montre d'une bonne volonté exemplaire, d'autres rechignent à la tâche ou n'obéissent pas à leurs aînés (*ügend orohgüii*, lit. « n'entrent pas dans les mots »). Malgré leur attachement aux idées du transmissionnisme, ils savent (plus qu'ils ne le disent) que transmettre n'est pas « un simple processus d'absorption d'un donné » culturel (Lave & Wenger 1991 : 47).
- 20 J'ai préféré l'observation des séquences quotidiennes où la transmission se révèle plus difficile, moins contrôlée, comme j'ai privilégié également l'analyse des dispositifs par lesquels les adultes délèguent leur devoir de transmission. Mon domaine d'observation et d'analyse se situe à l'intersection des cercles tracés par ma méfiance envers les idéaux transmissionnistes et la forte prégnance de ces idéaux dans les discours de mes interlocuteurs. Les questions que je pose dans cet ouvrage restent reliées aux préoccupations des transmissionnistes. Comment expliquer la persistance, vingt ans après le délitement de l'État socialiste, de l'attachement d'une « minorité ethnique » à un répertoire hybride largement aménagé durant la période socialiste (Partie I) ? Comment rendre compte des processus qui président, au fil des générations, à la transmission d'un attachement au continuum sonore (Partie II) ? Les réponses que j'y apporte s'affranchissent du cadre d'analyse proposé par le transmissionnisme.
- 21 **Les Darhad, l'idéal type Jaroslav et le continuum sonore**
- 22 Le livre s'ouvre sur un chapitre intitulé « Le pays du milieu de la taïga ». Les Darhad vivent dans le vaste bassin de la rivière Šišged et de ses affluents. Partout autour ce ne sont que taïgas montagneuses. L'anthropologue Morten Pedersen a montré que le rapport que les habitants du bassin darhad entretiennent avec leur environnement influence fortement la manière dont ils se perçoivent en tant que collectif et en tant que personne (2011). Dans ce chapitre d'ouverture, je reprends à mon compte deux des trois perspectives dégagées par les analyses de Pedersen, à savoir l'« altérité négative » et l'« altérité positive », que j'applique au domaine de la musique en cherchant la trace de leurs influences sur les idées que mes interlocuteurs tiennent pour évidentes lorsqu'ils parlent de leur répertoire. La partie I, « S'attacher à transmettre », évolue autour de la question suivante : quelle place était laissée à la transmission durant la période socialiste ? Répondre à cette question en affirmant que tout ce qui représentait les traditions vocales ou musicales passées était interdit (Pegg 2001 : 256) est lapidaire et ne correspond à la réalité historique que pour la période allant de 1938 au début des années 1950. Dans les chapitres 2 et 3, « Le tunnel sous l'Histoire » et « Radiance dans la steppe », je construis un idéal type auquel je donne le nom de Jaroslav en référence au personnage du roman *La Plaisanterie* de Kundera. Jaroslav présente au moins trois points communs avec la plupart des mes interlocuteurs darhad : il est ce que l'on appellerait familièrement un « piqué du folklore » (Kundera 1968 [1967] : 199), c'est-à-dire qu'il est attaché au répertoire de sa région et ce, même lorsque celui-ci est passé de mode. Cela signifie aussi qu'il est préoccupé par la transmission de ce répertoire et participe à sa transformation sous l'égide d'instances culturelles locales. L'idéal type Jaroslav présente ainsi la figure d'un individu attaché à un répertoire qu'il a lui-même contribué à faire émerger et qu'il s'attache à transmettre.
- 23 La deuxième partie de l'ouvrage prend en charge l'analyse des processus qui régissent la transmission d'un attachement aux chants et à la musique, mais aussi à cette réalité plus large appelée le continuum sonore. Le chapitre 4, « Les fêtes cérémonielles : la pièce

centrale du mécanisme de transmission », traite de ce qui, aux yeux des auteurs mongols, favorisa la transmission de la chanson. La fête cérémonielle (*nair* ou *naadam*), le lieu par excellence des bonnes relations (Legrand 1997 : 83), est au centre de la dynamique qui permet aux chants de se perpétuer. Dans le chapitre 5, je brosse les contours du continuum sonore, cet objet englobant et en constant redéploiement, et tente de comprendre ce qui lie les trois significations du terme *duu*, à la fois « son », « voix » et « chant ». *Duu* qualifie « les sons qui éveillent les organes de l'audition » (Ceval 1966 : 213). Le continuum sonore est, par conséquent, intimement lié à l'attention que l'on prête aux sons, que ceux-ci soient d'origine humaine, naturelle ou qu'ils soient supposés provenir d'entités telles que les esprits ou les maîtres des lieux. Le chapitre 6 cherche à comprendre comment se transmet cet attachement. Mon raisonnement trouve un point de départ dans un questionnement de l'anthropologue Kay Milton : certains objets sont-ils plus à même que d'autres de capter notre attention (2002) ? Si la réponse est affirmative, est-ce le cas pour le continuum sonore en Mongolie ? À ce sujet, j'ai trouvé sur le terrain deux perspectives qui, à la première lecture, se présentent comme antagonistes. D'un côté, l'humain naît insensible aux sons et l'éducation seule peut expliquer la naissance puis le renforcement de son intérêt. De l'autre, l'une des propriétés reconnues aux sons étant d'imprégner toutes choses, le continuum s'imposerait de lui-même aux oreilles humaines au fil des générations. Dès lors, si l'attachement naît du « petit plus » d'attention que l'on prête à certains objets au détriment d'autres, doit-on attribuer ce surcroît d'attention au travail des hommes ou aux propriétés des objets ? À partir de l'étude de la garde des moutons et des classes de musique, je montre qu'il est possible de suivre le travail des médiations par lesquelles les hommes prêtent du pouvoir aux sons et par lesquelles, en retour, les sons transforment les hommes.

- 24 C'est vers les steppes darhad que j'emmènerai d'abord mon lecteur. J'y présenterai quelques amis, leur histoire, la texture de leur quotidien et les accents de leur répertoire de chants. Au chapitre 2, je gagnerai la capitale avant de revenir parmi les Darhad au chapitre 3 dans un mouvement de va-et-vient qui a d'abord caractérisé mes séjours de recherche avant de s'imposer dans l'écriture de cet ouvrage.

---

## NOTES

1. Le développement de ce concept est tributaire du travail des chercheurs du Centre de Sociologie de l'Innovation de l'École des Mines de Paris.
2. Dans un article intitulé « Somatic modes of attention », Thomas Csordas (1993) emprunte à deux figures de proue de la phénoménologie deux définitions de l'attention qui évoquent cette sortie de l'indifférence. Pour Alfred Schutz d'abord, l'attention se réalise dans « la pleine vigilance et netteté des aperceptions connectées à un mouvement conscient vers un objet et combinée à de plus amples considérations et anticipations de ses caractéristiques et emplois » (1970 : 316 – sauf mention contraire les traductions de l'anglais sont les miennes). Quelques lignes plus loin, Csordas cite Merleau-Ponty « [...] l'attention n'est ni une association d'images, ni le retour à soi d'une pensée déjà maîtresse de ses objets, mais la constitution active d'un objet



nouveau qui explicite et thématise ce qui n'était offert jusque-là qu'à titre d'horizon indéterminé » (1945 : 39).

3. Tous les sons évoqués ci-dessus ne sont pas directement repris sous le vocable *duu*. Aboyer, par exemple, se dit *hucah*. Mais tous les sons peuvent se trouver inclus temporairement dans le continuum sonore s'ils deviennent objet d'attention. J'aurai l'occasion de revenir sur ce point dans le chapitre 5.

4. Sauf mention contraire, toutes les traductions d'auteurs mongols sont les miennes.