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

encarté (« Nord-Asie » 4)

Bernard Lortat-Jacob

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/28909>

DOI : 10.4000/lhomme.28909

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 25 février 2016

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Bernard Lortat-Jacob, « Chanter, s'attacher et transmettre chez les Darhad de Mongolie », *L'Homme* [En ligne], 217 | 2016, mis en ligne le 24 février 2018, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/28909> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lhomme.28909>

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2020.

© École des hautes études en sciences sociales

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

encarté (« Nord-Asie » 4)

Bernard Lortat-Jacob

Laurent Legrain, *Chanter, s'attacher et transmettre chez les Darhad de Mongolie* Paris, Centre d'études mongoles & sibériennes – École pratique des hautes études, 2014, 398 p., bibl., index, ill., cartes, CD encarté (« Nord-Asie » 4)

- 1 DANS SON livre consacré aux Darhad de Mongolie, Laurent Legrain évoque les neuf savoirs masculins darhad, dont l'habileté, l'héroïsme, le tir à l'arc, etc. Suggérons qu'il y en ait un dixième : concevoir un beau livre d'anthropologie. Un savoir qui inclurait tous les autres, et dont l'auteur démontre qu'il a une remarquable maîtrise.
- 2 Les Darhad correspondent à ce qu'il est convenu d'appeler une minorité – une quinzaine de milliers d'âmes nomadisant localement dans une vaste zone bien irriguée du nord de la Mongolie. On le sait désormais, il existe dans le monde deux types de minorités : celles qui ne sont pas reconnues par l'Unesco et celles qui ont le privilège de l'être, pour la qualité de leur culture, immatérielle notamment⁵⁴. Or, à ce jour, la minorité darhad relève de la première catégorie. Il est vrai qu'elle n'entre pas tout à fait dans les normes mongoles reconnues et labellisées. Ses pratiques musicales, par exemple, peuvent dérouter ou décevoir ceux pour qui la Mongolie reste la terre des chants longs non mesurés et des diphonies que la grande collection de disques du Musée de l'Homme fit connaître au monde occidental, il y a quarante ans, par l'intermédiaire des enregistrements de Roberte Hamayon – un art singulier dont se sont emparés avec gloutonnerie de nombreux chanteurs *new age* occidentaux en quête d'esthétiques traditionnelles méconnues. Or les Darhad ont, quant à eux, une prédilection pour des « chants courts », vocalement plus modestes, et couchent les improvisations poétiques – ils en sont très friands – sur des airs existants. Ces airs, les musicologues mongols prétendent en fournir le chiffre exact, ce qui relève d'un projet

évidemment dénué de sens, puisque tout art musical incite à la variation et qu'un modèle, aussi simple soit-il, n'existe que sous forme de version provisoire. Sans parler de l'art de l'emprunt, connu aussi des Darhad, et qui vient incontestablement compliquer les choses.

- 3 Par ailleurs, cette monographie sur les Darhad présente une autre originalité. À l'instar de son auteur, elle n'est pas sortie de l'officine labellisée des ethnomusicologues francophones (en l'occurrence, l'Université Paris Ouest Nanterre). Formé à l'Université libre de Bruxelles et actuel membre du Laboratoire d'anthropologie des mondes contemporains (LAMC), Laurent Legrain n'est en effet pas un produit du petit groupe tribal, parfois endogame, des ethnomusicologues parisiens. Son livre fut une très belle thèse, forte et originale, et il est bien édité. Il suffit de consulter son sommaire pour s'en convaincre et se rendre compte que toutes les questions qu'il pose relèvent d'une ethnomusicologie contemporaine, moderne, ouverte aux perspectives théoriques et, surtout, nourrie d'une ethnographie complète et riche.
- 4 Sans prétendre à l'exhaustivité, on citera : les limites du « musical » (ou comment repenser la distinction entre les sons d'origine humaine et ceux provenant de la nature), les modes et systèmes de transmission, les formes d'agentivité, le rôle des médiateurs et des médiations, les « figures exemplaires » sur lesquelles se cristallise ou se modélise l'histoire. La grande Histoire mongole, qui combine en une dialectique hardie l'idéologie socialiste et la paysannerie nomade, ou encore la tradition supposée ancestrale et l'avènement de « l'homme nouveau », est elle aussi convoquée. L'auteur se montre également sensible aux concepts contemporains d'habitation, d'attachement ou encore d'affordance, et suggère des rapprochements entre deux pratiques culturelles complémentaires : l'alcool et la musique – un binôme souvent visité par nombre d'entre nous, et que l'on considère désormais non seulement comme deux *habitus* mais aussi, à la manière des neuroscientifiques, comme une seule et même forme d'addiction à deux substances (l'une sonore, l'autre liquide) corrélées par des effets communs.
- 5 Ce bref inventaire doit en outre souligner un thème que Laurent Legrain aborde de façon originale : celui de l'émotion. Thème troublant et complexe pour la musicologie car s'inscrivant difficilement dans les frontières et les méthodes classiques de la discipline, il s'agit, en l'occurrence, de l'émotion des Mongols eux-mêmes, mais aussi de celle de leurs « chameaux qui pleurent ». On rappellera, avec l'auteur, que cette émotion animale fut le sujet central d'un grand film, devenu film-culte pour les ethnomusicologues non obtus⁵⁵.
- 6 Revenons à l'idée maîtresse du livre qui est la spécificité de l'« oreille mongole », du moins de celle des Darhad. La démarche de Laurent Legrain est donc dans la lignée de celle d'un Steven Feld et de son « acoustémologie » – concept dont on peut penser qu'il a quelque avantage par rapport à celui, bien rigide et en définitive assez problématique, d'ethnomusicologie⁵⁶. Pour Laurent Legrain, subtil exégète de la pensée darhad, tout commence (et peut-être tout finit) par l'exploration d'un mot, une simple monosyllabe, *duu*, qui désigne à la fois le son, la voix (parlée et chantée) et le chant : « *Duu* c'est le caractère sonore du monde lorsqu'il éveille les sens de l'audition, peu importe que ces sons soient issus de chants, de la parole, ou qu'ils soient simplement des sons provenant d'objets ou d'activités diverses » (p. 235). Les bruits tels que les perçoivent les Darhad existent à l'intérieur de limites très différentes de celles que suggèrent les langues occidentales. À partir de ce *duu* diversement décliné et constamment re-

contextualisé, l'auteur défend la thèse que les Darhad pensent leur monde sonore en termes de continuum.

- 7 Il semble que ce continuum sonore, Laurent Legrain n'en soit pas le découvreur (il signale sur ce point les travaux de Carole Pegg portant sur la Mongolie occidentale), mais le concept est par lui très solidement argumenté et explicité. Car il y a bien une certaine difficulté à « englober dans une même notion les mélismes du chant long et le bruit du tonnerre, le mugissement du vent et le roulement des torrents, ou encore des pratiques aussi dissemblables que l'éloquence qui fait briller en société et les cris qui font fuir les animaux sauvages » (p. 231).
- 8 Il en résulte que, pour les Darhad, la musique n'apparaît pas sous forme de codes autonomes et auto-référencés s'offrant à l'analyse sémiotico-formaliste et à diverses combinatoires. Elle renvoie à un monde qui s'ancre dans la nature, englobant le vent (qui y a une place essentielle) ou les bruits de la rivière – dans une nature bien culturelle en somme. Ce changement radical de perspective et le fait que le sonore implique des conjonctions si distancées ont bien entendu de très profondes incidences sur l'analyse et l'approche de ce que la musicologie appelle encore communément la « substance musicale ».
- 9 On observera que l'apprentissage musical relève de ce continuum et le renforce. L'approfondissement d'une sensibilité au monde sonore et sa connaissance pratique s'effectuent surtout en dehors de l'école et des cours de musique (lesquels semblent d'ailleurs se caractériser par une médiocrité équivalente à la nôtre). C'est en gardant les bêtes dans les pâturages, en les appelant, en leur parlant, en leur chantant que les enfants forment leur oreille et construisent leur sens du *duu*. Et ce monde est aussi celui des loups qu'il faut éloigner par la voix, et des esprits auxquels il convient d'être toujours prêt à répondre.
- 10 Il est aussi un autre continuum qui touche cette fois à l'épistémologie de l'auteur et à ses angles de vue contrastés faisant un grand usage des effets de zoom. Dans certains cas : téléobjectif, lorsque la recherche se recentre sur un petit *nucleus* familial (un homme, sa femme et leurs trois enfants), famille adoptante de l'auteur avec laquelle il entretient des rapports de grande proximité. Dans d'autres : grand-angle, lorsqu'il s'agit d'embrasser les problématiques touchant plus d'un siècle d'histoire, notamment celles liées à la période soviétique (1924-1992). L'art du narrateur, par ce jeu de focales, est de maintenir un lien entre des réalités que tout semble éloigner et de suggérer l'étroite relation existant entre le vécu local et un système politique central édicteur de normes.
- 11 Quelques réserves pourtant de la part du recenseur ? Il en faut toujours et elles prendront ici la forme de petits regrets. La musique est certes magnifiquement abordée dans le livre, mais davantage sous l'angle de ses conceptions ou de ses effets que du point de vue de ses caractéristiques formelles et esthétiques (outre quelques maigres observations sur les usages du pentatonique, rien ou presque n'est dit sur les styles et les techniques vocales, etc.). Elle n'est pas non plus très bien traitée dans le CD encarté dans le livre. Car cette perspective de continuum sonore, on aurait souhaité aussi l'expérimenter directement par l'oreille, et pas seulement par l'entendement. Un montage sonore rigoureux, soulignant des jeux de correspondances et mettant en écho les voix des hommes, des bêtes, le bruit du vent et de l'eau des rivières aurait rendu plus efficace, et surtout plus sensible, la démonstration. Au lieu de cela, le disque offre une vingtaine de pièces juxtaposées plus qu'agencées. L'auteur qui, jusque-là, nous

avait accompagnés avec une grande vigilance, nous invite un peu brutalement à nous en contenter et, du coup, ce CD semble secondaire et accessoire. Une autre publication, pleinement sonore et étroitement corrélée au contenu de ce très beau livre, corrigerait le tir. Cette réédition est attendue... et il est à parier qu'elle viendra.

NOTES

54. À terme, et au train où vont les choses, toutes finiront par figurer au catalogue. Mortes ou vives ? C'est un autre problème.

55. Cf. le film *L'histoire du chameau qui pleure*, tourné en Mongolie est sorti en salle en 2003. Réalisé par Davaa Biambasüren et Luigi Falorni, ce film raconte l'histoire d'une chamelle rejetant son chamelon à la suite d'une mise-bas difficile, sans doute trop douloureuse pour elle. Il est alors fait appel à la musique (vièle et chant), dans l'intention de réconcilier la chamelle et le chamelon, et pour qu'elle accepte de se laisser téter. Sous cette double action musicale et réconciliatrice, les réalisateurs donnent clairement à voir l'émotion animale, notamment par l'image des larmes coulant de l'œil de la maman chamelle.

56. Doublement problématique en fait si l'on s'arrête sur la composition du terme, car le concept d'ethnie est d'un usage délicat, tout autant que celui de musique dont les frontières avec le monde sonore en général sont soumises, au fil des monographies, à de constantes remises en question. Quant aux travaux de Steven Feld, ils sont nombreux. Pour le concept d'acoustémologie, on peut consulter son site : <http://www.acousticology.org/feld/>.